قضايا النقد الأدبي

الوحدة

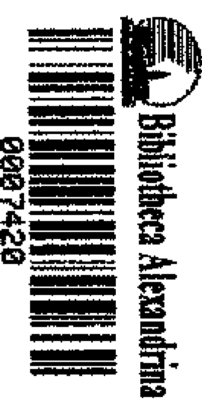
الالتزام

الوضوح والغموض

الإطار والمضمون

١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م





قضايا النقد الأدبي

(بسم الله الرحمن الرحيم)

قضايا النقد الأدبي

الأستاذ الدكتور بدوي طبانه
بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

الوحدة
الالتزام
الوضوح والغموض
الإطار والمضمون

١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م

© طبعة ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤ الرياض

دار المريخ للنشــر

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

يطيب لى أن أقدّم هذه الطبعة الجديدة من كتاب (قضايا النقد الأدبى) بعد أن نفدت الطبعتان السابقتان منه منذ زمن بعيد ، ومسّت حاجة النقاد وطلاب المعرفة باتجاهات النقد وقضاياه التى شغلت كبار المفكرين فى الفن الأدبى إلى أن يظلّ هذا الأثر فى متناول أيديهم ، ليقرأوا فيه خلاصة وافية لمجموعة الأفكار التى عرضت لهذه القضايا بالبحث والدرس .

ونحب أن ننبّه فى هذه الكلمات إلى أن كلّ قضية من تلك القضايا الأربع التى درسناها فى هذا الكتاب كانت ذات جذور موغلة فى أعماق تاريخ النقد الأدبى ، منذ أقدم عصوره عند كبار مفكّرى اليونان القدماء ، وعند الرومان الذين ورثوا حضارتهم الفكرية ، ثم فى العصور الوسطى ، ثم انتشرت هذه الأفكار فى العصور الحديثة ، ونشطت فى بيئات الأدب عند جميع الأمم المتحضرة التى عرفت الفن الأدبى ، ومنحت القدرة على تذوقه ، وبحث علماؤها ومفكروها عن مظاهر الإبداع فيه ، وأسرار تأثيره فى العقول والقلوب .

وكذلك كان للنقاد وعلماء الأدب من العرب جولات فى تلك المجالات ، وصولات فى تلك الميادين ، لاتقلّ عن جولات غيرهم من الأمم العريقة فى مجالات التفكير الأدبى . وسيرى القارىء هذه الحقيقة ماثلة أمامه ، وهو يتابع القراءة فى هذه الصفحات ، وسيرى كيف اختلفت آراء النقاد العرب فى تلك القضايا ، كما اختلفت آراء النقاد القدامى والمحدثين فى كل قضية منها . وفى ذلك مافيه من الدلالة على الأصالة ، والقدرة على التأمل والفحص عن أسرار الأدب وعناصره ، ثم الاهتداء إلى مظاهر القوة والإبداع ، وإلى عوامل الضعف والقصور فيه .

ولولا ما أشرنا إليه من اختلاف الآراء وتباين وجهات النظر فى كل واحدة منها ما كانت جديرة بتسميتها « قضية » ، إذ أن القضايا دائما مثار اختلاف بين العالمين بها ، وحولها تتعدد الآراء .

ولكلّ رأى وجاهته ، ومنطق صاحبه الذى لاينكره العقل ، ولايرفضه المنطق السليم .

ولوكان الرأى واحدًا فى كل قضية من القضايا التى عرضنا لها فى هذا الكتاب ، لكانت من الحقائق المسلم بها ، ولأصبحت من النظريات العامة التى تسود بقوتها الخاصة الذاتية ، وتلتقى عندها وجهات النظر مهما كثر الناظرون فيها ، والباحثون عنها .

وإذا كنّا نسلّم بتعدّد الآراء فى القضية الواحدة ، وبأن لكل رأى منها حظّه من الوجاهة ، وتقبّل المنطق له ، فإنه لايمكننا التسليم بالتكافؤ بين الرأيين ، ولابتعادل كفتّى الميزان بينهما ، فإن ذلك التكافؤ أو التعادل بعيد فى مثل مانحن بصدده من قضايا الأدب والنقد .

وما يقال فى عدم إمكان التعادل أو التكافؤ يقال أيضاً فى رجحان إحدى الكفّتين رجحانا واضحاً على الكفّة الأخرى ، إذ لو كان هذا الرجحان على درجة كبيرة من الوضوح شالت اللغة الأخرى ، بحيث لم يعدْ لها حظ من الاعتبار فى معرض الفكرة أو الرأى .

وإذا لم يكن هنالك تعادل بين الرأيين ، أو رجحان بيِّن لأحدهما ، فلن يبقى هنالك إلا مجال واحد ، هو مجال « الاختيار » لواحد من الاتجاهين أو الرأيين ، بحسب ما يتقبله ذوق القارىء البصير ، وتصوُّره للفنّ الأدبى ، من غير محاولة لإصدار حكم بالخطأ إذا خالف مايرى ، أو بالصواب إذا وافق ذوقه وتصوره .

ولايقتصر هذا الرأى الذى نقدم به (قضايا النقد الأدبى) على فن الأدب أو نقده فحسب ، بل إنه يتجاوزهما إلى الفنون الإنسانية جميعاً ، لأن هذه الفنون يحتكم فى تقويمها إلى الذوق والتقدير ، أكثر مما يحتكم فيها إلى أصول مقررة ، أو قواعد ثابتة .

وقد يكون من المناسب فى هذا المقام أن أقرّر للحقيقة والتاريخ أن موضوعات هذا الكتاب تمثل خلاصة للمحاضرات التى ندبتنى الجامعة العربية لإلقائها على طلاب معهد البحوث والدراسات العربية العالية ، ثم طبعت على نفقتها الطبعة الأولى الخاصة بها ، ثم نشرت مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة الثانية التى نفدت منذ عشر سنوات .

ثم تفضلت دار المريخ بالرياض بالعناية بهذه الطبعة الثالثة ونشرها ، بعد أن أعدت النظر في الكتاب ، لأتدارك ما سها عند الفكر ، أو نبا به القلم في الطبعتين السابقتين .

والله المسئول أن ينفع بهذا الجهد ، وأن يبارك ماقصدنا إليه من الحق ، وما تحرّينا فيه من الصواب .

والحمد لله في الأولى والآخرة

دكتور بدوى طبانة

٨ من رجب سنة ١٤٠٣ هـ

٢١ من أبريل سنة ١٩٨٣ م

مُقدمة الطبعة الأولى

درست فى هذا الكتاب أربعا من أهم القضايا التى تتجه إليها عناية النقد الأدبى فى هذا الزمان ، وأصبحت قوام الحركة النقدية ، والشغل الشاغل للنقاد ، وهى قضايا الوحدة ، والالتزام ، والوضوح ثم قضية الإطار والمضمون .

وليس معنى عناية النقد بها أنها تحظى بحظّ واحد من العناية والاهتمام . وإذا كان لى أن أرتب هذه القضايا على حسب حظ كل منها من عناية النقد المعاصر بها ، فإن قضية الالتزام أصبحت إحدى القضايا المقدمة على سواها بتأثير الوعى الجديد ، والإحساس بالإنسان ، وما يعترض طريق حياته من الحواجز التى تحول دون انتفاعه بسائر القوى التى خلقت له ، وتفصل بينه وبين السعادة التى يتطلع إليها .

وفى رأيى أن قضية « الالتزام » قضية اجتماعية أو قضية إنسانية فى أساسها ، ثم أصبحت إحدى قضايا الأدب والنقد الكبرى ،التى تتصل بجوهر العمل الأدبى ومقوماته الأصيلة . وقد شغل النقد الأدبى بها هجوما وتفنيدا ، ودفاعا وتأييدا بدرجة ملحوظة ، حتى فاقت العناية بهذه القضية كل عناية بغيرها من القضايا التى تشغل بال النقاد .

ثم تتتابع بعد ذلك بقية القضايا ، وكلها قضايا فنية تتصل بالفن الأدبى ونظام تأليفه وأسباب تأثيره .

وقد اخترت هذه القضايا بالذات ، لأن عالم النقد الأدبى لم يصل فيها إلى رأى موحد ، ولذلك احتفظت لها باسم « القضايا » ، ولم اختر لها اسم « النظريات » إذ أنها كانت وماتزال مثار اختلاف ، ولايزال يدور حولها حوار شديد ، كالحوار الذى يحتدم بين أنصار المثالية وأشياع الواقعية فى كل أمر من أمور الحياة المادية والمعنوية .

وأكبر الظن أن ذلك الخلاف بين دعاة الفكرة ومناوئيها سيبقى مابقى الفن الأدبى ومابقى تأثيره فى حياة الأفراد وحياة المجتمعات . وإن كان من المشكوك فيه أن النقد سيصبح فى يوم من الأيام نظريات أو أصولا يجتمع عليها الناظرون فى الأدب ، أو فى أى فن من الفنون الإنسانية .

وكان المنهج الذى سرت عليه فى تناول هذه القضايا يبدأ بشرح الفكرة فى كل قضية ، وبيان أهميتها ، والبحث عن أصلها وتطورها ، وعن حياتها فى عصرنا الحاضر .

ومن هنا كانت هذه الدراسة فى حقيقتها دراسة مقارنة تصل كل فكرة بأشباهها ونظائرها ، وتعرض الفكرة المقابلة لها ، وتوازن بينهما بموازين المنطق وموازين الفن ، وتورد من النصوص النقدية ، ومن أقوال العارفين والخبراء بالفن الأدبى مايجلى وجه القضية ، ويكشف عن اتجاهها وفلسفتها .

ولم أقتصر على طبقة من النقاد دون طبقة ، ولم أخص بالعناية جنسا دون جنس ، ولا زمنا دون زمن ، إذ كانت الفكرة وحدها هى الموضوع ، وكانت هى أيضا الغاية من هذه الدراسة . ولذلك كان من الآراء التى عرضت لها ماهو موغل فى القدم ، كما كان منها ماهو ظاهر الحداثة مما يقرؤه المعاصرون فى هذا الزمان .

ومن الطبيعى أن يكون للفكرة العربية موضع بارز فى هذه الدراسة ، وأن تحظى بنصيب موفور من عنايتنا ، لأن وصل هذه الفكرة العربية بغيرها من الأفكار الحية ، والآراء الناضجة ضرورة نحس بها ، وتقتضيها حياتنا الفكرية التى تؤكد بها وجودنا فى هذا العالم المتفاعل المتحرك . وذلك لأن فى هذا الوصل أو الربط سبيلا إلى إحياء مقوماتنا وبعثها ، وقد يكون من وراء ذلك حث وتنشيط لشباب هذا الزمان ، ولمن يخلفونه ، ليتابعوا فى عزم وإصرار ماأكد أسلافهم به حياتهم ووجودهم الفكرى أو الفنى ، وقد أتيح لهم من أسباب الحياة وفتح أمامهم من أبواب المعرفة مايكفى لتجديد نشاطهم ، وصقل تفكيرهم فى عالم لاموضع فيه للوانى أو المتخلف .

ومن الحق أن أقرر فى هذا المجال أن تيار التفكير العربى الزاحف الهادر فى فترات ذهبية من تاريخنا الفكرى والحضارى ، قد أصابه شىء من التوقف فى فترة مظلمة من تاريخنا ، وكان ذلك التوقف نتيجة لأحداث وظروف أليمة ألمت بهذه الأمة الخالدة ، وأدت إلى أزمات نفسية أثرت فى حياتها السياسية والاقتصادية والفكرية أو الفنية ، وانعكست آثارها على الفن الأدبى ، ثم على مايقوم عليه من الدراسات الأدبية والنقدية .

وأسرع فأقول إن من أخطر ما يُخشى منه على أمة من الأمم مهما يكن حظها من الأصالة ، ووفرة المقومات ، هو الوقوف عندما انتهت إليه ، مهما يعترف لها المنصفون بما وصل إليه أفذاذ من أبنائها مما استحقت به إكبار الأمم ، وإعجاب التاريخ ، وإنصاف المنصفين .

وقد توالت أزمان كان التغنى بالقديم ، والفخر بالأمجاد ، والمباهاة بمآثر الأجداد ، الشغل الشاغل لأمتنا ، والأنشودة المحببة لأبنائها ، حتى أدى ذلك إلى فقدها الإحساس

بالحاجة إلى العمل الدائب ، والجد الموصول ، والحياة المتطلعة ، كما فقدت قدرتها على الحركة العاملة ، والقوة البناءة . وعرف عدّونا ذلك منا فيما نقول ، حتى حسبنا من أهل الدعوى ، وظننّا أن ذلك الاجترار هو طعام الحياة الذى لاطعام غيره . ونسينا دورنا الطليعى فى حركة التجديد ، والبناء للحياة المثلى ، اغتراراً بأمجاد شادها الأسلاف .

وإذا كانت الرغبة الصادقة فى إنصاف الفكر العربى وتجلية صفحته هى التى تحدونا فى هذه الدراسة النقدية ، كما حفزتنا إلى هذه الغاية فى دراسات سابقة ، فقد نجد من الضرورى أن ننبه إلى أننا لن نحاول اصطناع أمجاد لهذه الأمة ، لم تعرف طريقها إليها ، ولن تدعى لها مذاهب أدبية أو مذاهب نقدية ، لم تسلكها ، ولن نخترع لها آراء أو فلسفات لم تصطنعها ، ولم تقل بها فى هذا الفن الإنسانى ، ولن نتصيد لها كلمة من هنا وكلمة من هناك ، لنبنى بها فكرة أو نظرية من نظريات النقد .

ولكننا عمدنا فى كل ما كتبنا فى هذا الكتاب وفى غيره إلى الرأى الواضح فى ذهن صاحبه ، وإلى الفكرة التى استطاع أن يعّبر عنها فى وضوح وتفصيل بعد إدراك عميق ، ومعرفة واعية ، وبصر نفاذ إلى طبيعة هذا الفن الإنسانى الجميل ، ثم سجل ماهدته إليه معرفته وبصيرته فيما استطاع الزمن أن يحفظه ، وينقله إلينا من آرائه وأفكاره التى تكونت منها ومن غيرها ثروة حافلة ، استطاعت أن تبرز صفحة مشرقة يزهى بها التفكير الفنى عند هذه الأمة .

وأحبّ أن أنبه إلى أننى إذا كنت قد فصّلْتُ القول فى هذه القضايا التى اتخذتها موضوعا للدراسة فى هذا الكتاب ، وإذا كنت قد عرضت بأمانة ما وقفت عليه من الآراء والمناقشات التى دارت حولها ، لم تفتنى المساهمة فى تلك الآراء ، والإدلاء بدلو بين الدلاء ، ولم أكتف بأن أقف موقف الحارس على تلك الآراء أو العارض لها ، بل حرصت كل الحرص على أن تبدو فكرتى واضحة فى كل قضية ، وفى كل اتجاه من تلك الاتجاهات المتوافقة أو المتضادة ، مستعينا بما هدتنى إليه تجربتى ، ومعرفتى بالفن الأدبى وخبرتى بنقده وأصول النظر فيه وما توفيقى إلا بالله ،

دكتور بدوى طبانة

مدينة النصر ٢٨ من شوال سنة ١٣٩١ هـ
القاهرة ١٥ من ديسمبر ١٩٧١ م

الفصـل الأول

قضية الالتزام في النقـد الأدبي

من القضايا الأدبية ، أو من قضايا النقد الأدبى التى أصبحت مثاراً للخلاف الشديد بين النقاد فى زماننا ، ماأصبح يسمى « قضية الالتزام » .

ويعنى أصحاب الدعوة إلى « الالتزام » أن يتقيد الأدباء وأرباب الفنون فى أعمالهم الفنية بمبادىء خاصة ، وأفكار معينة ، يلتزمون بالتعبير عنها ، والدعوة إليها ، ويقربونها إلى عقول جماهير الناس ، ويحببونها إلى قلوبهم .

والأديب بهذا المعنى صاحب رسالة فى التنبيه ، والشرح والتوجيه ، لايسمح لشاعريته أن تحيد عنها ، ولا لقلمه أن يتجاوزها . أو هو فى الأقل مشارك لأصحاب تلك المبادىء والدعوات الإصلاحية فى نشر دعواتهم والتمكين لها فى القلوب والعقول ، حتى لا يحس الناس غيرها ، ولا يسمعون إلا أصداءها .

وإذا قيد الأديب نفسه بتلك الأهداف ، وقصر إنتاجه عليها ، فهو « الأديب الملتزم » أما الأديب الذى لايتقيد بتلك الأهداف ، بل يعبر عن ذاتيته وعن تجاربه وعواطفه وانفعالاته ، متحرراً من سائر القيود التى تحد من حريته فى التعبير عن مشاعره فهو عندهم « أديب غير ملتزم » ! .

ولا شك أن الدعوة إلى الالتزام تحمل فى مضمونها الاعتراف بقيمة الفنون بعامة والأدب بخاصة ، والاعتراف كذلك بتأثيرها البعيد فى حياة المجتمعات الإنسانية ، وفى نفوس الذين يعيشون فيها ، لتنطلق فى سبيل المبادىء ودعوات الإصلاح التى رسمتها أو التى رسمت لها ، ولتحقق الغايات التى حددتها تلك الدعوات ، وتبشر الناس بالسعادة التى يمنيهم بها الدعاة إليها إذا التزموا بها ، وجروا فى مضمارها .

* * *

وكلمة « الالتزام » كلمة قديمة فى أصل اللغة يقال « ألزمه » الشىء « فالتزمه » — و« الالتزام » أيضا الاعتناق .

ثم خصص المعاصرون هذه الكلمة فى استعمالاتهم الفنية والأدبية وأصبحت مصطلحا من المصطلحات يعنى المشاركة فى قضايا الجماهير ، والعمل على حل مشكلاتهم ، وأخذوا يستعملون لفظة « التزام » فيما يستعمل فيه اللفظ الأوربى Engagement ، الذى يعنى التعهد والارتباط بعامة وبهذه القضايا الجماهيرية بخاصة .

وقد احتل استعمال هذه الكلمة فى هذا المعنى منزلته بظهور ذلك المذهب المعروف ، بمذهب « الواقعية الاشتراكية » الذى برز فى هذا الزمان ، وبرزت معه الدعوة إلى « الالتزام » وهى من تعاليم تلك الواقعية الاشتراكية ، كما عبر عنها قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعى ، وفى ذلك القرار أن الواقعية الاشتراكية تعتمد على التقاليد الواقعية ، وتجعل أساس الابتكار الفنى إدراك الفنان للحقيقة الموضوعية ، لا الخيالية الذاتية الشخصية ، أما الشىء الذى يقرر درجة الإنتاج الفنى والأدب الواقعى فهو مافى الصورة الفنية من قوة وقدرة على دعم الحياة الاشتراكية .

ويوجب ذلك القرار على الكتاب السوفييت « أن يهتدوا فى عملهم الإبداعى بخطة الحزب البلشيفى ، والدولة السوفييتية ، لأن هذا هو مصدر قوة الواقعية الاشتراكية ، إذ هو يتيح للكتاب فرصة فهم الحقيقة » .

ويفتح أمام الكاتب مجال الاشتراك بعمله الأدبى فى بناء الحياة الجديدة ، ويوحى إليه بهذا كله مدى تشبعه بالمبادىء الشيوعية .

ويوجب ذلك القرار على الكتاب أن يجعلوا إنتاجهم الأدبى متوخيا نشر الفكرة الشيوعية ، وتعليم الشباب مبادىء الشيوعية ، لأن الإخلاص للشيوعية ، والأخذ بتوجيه الحزب الشيوعى ، وخدمة الاشتراكية ، هى الشروط التى لابد من توافرها فى كل كاتب يريد أن يسير إنتاجه الأدبى على نهج الواقعية الاشتراكية(١) .

ويبدو من مثل ذلك التوجيه أن الدعوة المعاصرة إلى الالتزام فى الآداب والفنون دعوة سياسية فى حقيقتها ، توجب – كما يقول لينين – أن يضرب الفن بجذور عميقة بين أوسع جماهير الشعب العامل ، ويجب أن تفهمه هذه الجماهير ، وأن تحبه ، ويجب أن يوحد بين مشاعر هذه الجماهير وفكرها وإرادتها ، وأن يسمو بمستواها ، وليس المهم ما يوفره الفن لبضع مئات أو بضعة ألوف من بين ملايين السكان ، فالفن ملك للشعب(٢) .

---

(١) انظر (الأدب الشيوعى) لماهر نسيم ص ٣٤ .
(٢) مجلة (الشرق) ٦٧ – ابريل ١٩٧٠ .

والوجوديون أيضا من دعاة الالتزام المتحمسين له ، حتى لقد وجه أحد الكتاب إلى زعيمهم « سارتر » نقداً قال له فيه « إذا كنت تريد أن تلتزم فماذا يؤجل انضمامك إلى الحزب الشيوعى »[1] .. ؟ وإن يكن الوجوديون يفرقون فى الالتزام بين الأدب وسائر الفنون ، ويقولون إنهم لايريدون للرسم ولا للنحت ولا للموسيقى أن تكون ملتزمة ، أو بالأحرى لاتفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب فى الالتزام ، ولم يكن أحد فى العصور السابقة يطالب كاتبا صاحب فكرة فى كتابته بأن يطبقها على الفنون الأخرى ، ولكن عادة التكلم عن الرسم استهوت عوام الموسيقيين والأدباء ، كما استهوت عادة التكلم عن الأدب عوام الرسامين ، وكأنه ليس هناك إلا فن واحد ، لافرق فى التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن ! . وليست التفرقة بين الأدب والموسيقى أو بين الأدب والرسم تفرقة فى الشكل فحسب ، بل فى المادة أيضا ، فعمل أساسه الألوان والأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول ، إذ لايحال بها على شيء آخر عنها .

بل إن الوجوديين يفرقون بين الشعر والنثر من ناحية الالتزام ، فيرون أن الكتابة النثرية هي مجال الالتزام ، لأن ميدان المعانى إنما هو النثر ، أما الشعر فلا يوجبون الالتزام فيه ، ويعدونه من باب الرسم والنحت والموسيقى ، ويوافقون القائلين باستحالة جعل الشعر « إلزاميا » فإن الشعر إذا كان يستخدم الكلمات كما يستخدمها النثر ، لايستخدمها بنفس الطريقة ، بل لنا أن نقول إنه لايستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . والشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية . وحيث أن البحث عن الحقيقة لايتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا أن نتصور أن هدف الشعراء هو فى استطلاع الحقائق أو عرضها ، وهم كذلك لايفكرون فى الدلالة على العالم وما فيه ، ولايرمون إلى تسمية المعانى بالألفاظ ، لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم فى سبيل المسمى . والشاعر أبعد مايكون عن استخدام اللغة على أنها أداة ، وقد اختار طريقه اختياراً لارجوع فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعرى فى اعتبار الكلمات أشياء فى ذاتها ، وليست بعلامات لمعان ، لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها ، لنستشف من خلالها متى شئنا المعنى المدلول عليه ، كما نستشف شيئاً من وراء الزجاج .

---

(١) انظر مقدمة سارتر لكتابه « ماالأدب » ترجمة الدكتور محمد غنيمى : ص (ر) .

ويقول « سارتر » إننا نستطيع أن ندرك في يسر مدى حمق الذين يتطلبون في فن الشعر أن يكون « الزاميا » نعم ! قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ، وقد يكون مبعثها أيضا الغضب والحنق الاجتماعي أو السخط السياسي ، ولكن كل هذه الدوافع لاتتضح دلالتها في الشعر ، كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . والناثر يجلو عواطفه حين يعرضها في كتابته ، أما الشاعر فإنه بعد أن يصب عواطفه في شعره ينقطع عهده بمعرفتها ، إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ؛ ونفذت خلالها ، وألبسها أثوابا مجازية ، فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه(١) .

أما الكتابة النثرية عندهم فهي مجال الفكر الالتزامي ، لأن عمل الكاتب هو الكشف عن المواقف ، ولا قيمة لهذا الكشف في حد ذاته إذا لم يكن هناك قصد إلى التغيير . وفي ذلك يصرح سارتر أنه بمشروعه الأدبي يكشف عن الموقف قاصدا كل القصد إلى تغييره ويصيب جوهر الموقف ، وينفذ إلى كل جوانبه ، ويجلوه أمام العيون وحينذاك يكون صاحب التصرف فيه ، وفي كل كلمة يرسلها يغوص قليلا قليلا في هذا العالم ، وفي الوقت نفسه يطفو قليلا قليلا لأنه يتجاوزه إلى المستقبل .

وعلى هذا فإن الكاتب هو الذي يسلك إلى العمل طريقا من الطرق غير المباشرة يصح أن نسميه العمل عن طريق الكشف .

والكاتب « الالتزامي » يدرك أن الكلام عمل ، ويعلم أن الكشف نوع من التغيير ، وأنه لايستطاع الكشف عن شيء إلا حين يقصد إلى تغييره .

* * *

إن ذلك الاتجاه – كما يبدو من هذا الكلام ومن أمثاله التي كثرت في هذا الزمان – يجعل المنفعة أساسا للفن الأدبي ، وغاية من غاياته المهمة . وإن كانت تلك المنفعة لاتتصل بصاحبها أو الداعي إليها إلا بالمقدار الذي تشاركه فيه الجماعة .

ومعنى ذلك تلاشي ذاتية الأديب ، أو فناؤها في الجماعة التي يحيا فيها فلا يصيبه مما يدعو إليه إلا ما يصيب غيره من الملايين التي يجرد أدبه وفنه لخدمتها ، وشرح قضاياها وأهدافها ، والعمل على انتشالها مما تكابد في حياتها الكادحة من متاعب وآلام .

---

(١) مصدر سابق ١٤ ، ١٠١

وعلى ذلك الأساس تتنوع الغايات بتنوع جهات المنفعة ومظانها المتباينة ، ويمكن أن يقال إنها تختلف باختلاف المثل التى تتطلع إليها الأمم والمجتمعات الإنسانية ، أو التى تتطلع إليها طبقة من طبقات تلك المجتمعات ، إذا كان النظام الطبقى يسود أمة منها .

وبذلك لاتنحصر الطبقية فى طبقة المال أو العمل ، أو الانتفاع بمورد العيش ، ولكنها تتسع لتشمل طبقية العقائد إذا اختلفت ، أو إذا اختلف الناس فى تقديسها ، وفى درجة الاستمساك بقيمها ، وطبقية الأخلاق وقواعد السلوك ، وسائر القيم الإنسانية إذا تباينت النظرات إليها ، وتباينت العقول فى تقديرها .

ومما هو واضح أن صناعة النقد – أيّاماكان مجال ذلك النقد وموضوعه واتجاهه – تقوم على أساس فكرى ، بمعنى أنها تعتمد على فكرة الناقد ومدى تصوره لحقائق الأشياء ، أى أنه يبحث فى العمل المنقود ، ليقيسه بالنماذج كما يتصورها .

والعمل المثالى فى نظر الناقد هو ذلك المثال أو النموذج ، وتقدر الأشياء بمقدار قربها أو بعدها عن ذلك النموذج ، فإن الناقد يحاول تطبيق تلك الفكرة على الأعمال التى ينقدها باعتبارها أساساً للواقعية التى يراها أو المثالية التى يريدها .

والحقيقة أن الناقد – كما يقول بندتو كروتشه(١) – ليس فنانا يضاف إلى فنان ، بل هو فيلسوف يضاف إلى فنان ، ولا يتحقق عمله إلا إذا تلقى الصورة ثم حفظها وتجاوزها . وكل هذا من اختصاص الفكر الذى يسيطر على الخيال ، ويسكب عليه نوراً جديداً ، فيجعل من الحدس إدراكا ويزود الواقع بصفات ، ويميز بذلك بين الواقع وغير الواقع .

والواقع وغير الواقع هما اللذان يسميان فى ميدان الفن بالجمال والقبح ، وفى ميدان المنطق بالصواب والخطأ ، وفى ميدان الاقتصاد بالربح والخسارة ، وفى ميدان الأخلاق بالخير والشر .

وعلى هذا الأساس يمكن تلخيص النقد فى هذه القضية الموجزة الكافية ، وهى أن نقول « هناك أثر فنى » ! مع القضية السلبية المقابلة « وليس هناك أثر فنى » ! .

★ ★ ★

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن ١١٦ .

ولقد ثار الجدل واحتدم الخلاف بين النقاد حول غاية الأدب ووظيفته ، وتميز من هذا الخلاف مذهبان :

١ — ذهب بعضهم إلى أن الأدب ، ذلك الفن الإنسانى الرفيع ، لايمكن أن تقتصر رسالته على المتعة والسلوى أو اللهو وتزجية الفراغ ، بل لابد أن تكون له غاية فى نشدان الحقيقة التى يبحث عنها الإنسان ، ورسالة فى الخير ، أو تحقيق السعادة ، وهى غاية الحياة الإنسانية لايحققها الأديب أولا يحاول تحقيقها لذات الأديب فحسب ، ولكن أيضا للجماعة التى ينتسب إليها ، للإنسانية كلها إذا استطاع إلى ذلك سبيلا . وبذلك يستطيع الفن الأدبى أن يشارك فى بناء المجتمعات ، وصياغة حياتها صياغة جديدة .

وذلك ماعبر عنه الأديب الكبير « ليوتولستوى » فى روايته الشهيرة « آنا كارنينا » Anna Carnine حيث يقول : كان الحكم الذى أصدره رفاق من رجال الأدب على الحياة مؤداه أن الحياة عامة تعبر عن حالة من التقدم ، وأننا معشر رجال الأدب نقوم بالدور الرئيسى فى هذا التطور ، وأن وظيفتنا نحن معشر الفنانين والشعراء هى أن نثقف العالم ، ولكن يحال بينى وبين إبراز السؤال الطبيعى : « ماعساى أكون ؟ وماالذى يتعين على أن أعلمه للناس ؟ » وقد أوضح لى بعضهم أنه من العبث أن نعرف ذلك ، وأن الفنانين والشعراء يعلمون الناس دون أن يدركوا الكيفية التى يعلمون الناس بها ! .

ويتبع تولستوى ذلك بقوله عن نفسه « أنا الفنان الشاعر أكتب وأعلم دون أن أعرف أنا نفسى ماذا أعلم ! لقد كنت أتقاضى أجراً على عملى ، وكان لدى كل شيء : الأجر الممتاز ، والمسكن الفخم ، والنساء ، والرفاق ، لقد حصلت على المجد ، وكان ما أعلمه غاية فى الجودة ، وكان هذا الإيمان بأهمية الشعر عقيدة وكنت واحداً من كهنة تلك العقيدة . وكانت مهمتى موفقة ومريحة ، وعشت طوال هذا الوقت فى ذلك الإيمان ، ولم يخالجنى قط أى شك فى صدقه[١] .

٢ — وذهب آخرون إلى أن الأدب « فن جميل » يستثير الشعور بالجمال ، وأن الجمال وسيلته التى يحقق بها فنيته ، وأن هذا الجمال هو فى الوقت نفسه غايته التى يسعى إلى تحقيقها . والمقصود بالجمال عند المتلقى هو الشعور به ، والتأثر بأسباب الفنية ومظاهرها فيه ، وينشأ ذلك الإحساس بالجمال ، عما يتوافر للعمل الأدبى من

---

(١) مقالات النقد لماثيو أرنولد ١٩٤ .

خصائص الإبداع الفنى ووسائله ، من سمو فى التعبير ، أو روعة فى البيان ، أو تحليق فى أودية الخيال ، وشرح للعواطف والانفعالات ، تهز المشاعر بصوره ومعانيه ، وتطرب الآذان بصياغته وجودة تأليفه .

فإذا استطاع الأديب أن يجيد تصوير تجربته الشعورية ، وأن يعبر عنها تعبيراً جميلا مؤثرا ، واستطاع أن يبعث المتلقى على الإعجاب بفنه ، ومشاركته فى عاطفته ، أو فى نوع الانفعال الذى وجده ، فقد حقق أهم مايراد من العمل الأدبى تحقيقه ؛ لأن ذلك غرض فى ذاته . وأما ماعدا ذلك من معالجة الحقائق الكونية ، أو النظريات العقلية ، أو المبادىء الإصلاحية فليس شىء من ذلك غاية من غاياته .

وقد يكون هناك فريق ثالث يذهب إلى أن مايبدو فى الالتزام بغايات الحق والخير والفضيلة لايتعارض مع الجمال الذى تحققه الفنية ، فاجتماع الغائيين ليس جمعاً بين متناقضين ، وإذا أخلص الأديب لفنه ، واستغرق فيه ، جره ذلك الإخلاص إلى تقديس الجمال فى كل شىء ، وفى كل صورة ، ولاشىء أجمل من الحقيقة لطلاب الحقيقة ، ولاشىء أجل من السعادة لطلاب الحياة .

حرية الأديب

ومن الواضح أن الرأيين أو المذهبين اللذين أشرنا إليهما يتصلان بالحرية التى تمنح للأديب ، فإن فى تحديد الغاية أمام الأديب إلزاما له وتقييدا لحريته فى التعبير عما يشاء من الأغراض الذاتية التى يحس بالحاجة إلى التعبير عنها .

والمقصود بالالتزام[1] فى النقد هو تقييد الناقد فى حكمه على الكاتب بما يتصف به إنشاؤه من المشاركة بالفكر والعاطفة فى القضايا الأخلاقية والاجتماعية والوطنية والسياسية ، هل يشعر الأديب بما يشعر به أهله من آلام ، ويتصور مايتصورونه ، من أهداف ، أم يستغرق فى تأمل الجمال ويهيم فى عالم الوهم ، وينسى وطنه وأمته ؟ .

---

(١) اتجاهات النقد الحديث فى سورية للدكتور جميل صليبا ٢٢٨ .

فإذا رأى الناقد أن الشاعر لاه ببعض الصور الفنية التى لاتمت إلى مشكلات مجتمعه بسبب ، كوصف عاصفة هوجاء ، أو شلال هادر ، أو نهر متجمد ، أو زهرة ذابلة ، أو تصوير غريزة جامحة ، أو تجربة ذاتية لاعلاقة لها بمصير الإنسان ، حكم عليه بالتقصير برغم إجادته فى الوصف والتصوير . وإذا رآه شديد الاهتمام بالصور الفنية المتصلة بالحياة الوطنية والاجتماعية والقومية والإنسانية ، حكم عليه بالإجادة .

وسبب ذلك أن الشعر ليس تخيلا وهمياً ، وإنما هو تخيل وإدراك . وإن كان التخيل الجميل يرفعه إلى عالم الوهم فإن الإدراك يربطه بعالم الواقع والحس . ومن الإسراف فى الفن أن تفصل المعالجة الفنية عن الموضوع ؛ لأن الشاعر إذا حلق فى الأجواء البعيدة عن الواقع ، ونسى قضايا عصره وأحوال أمته كان شاعراً غيبياً ، بل شاعراً أنانياً لايفكر إلا فى نفسه . أما الشاعر الذى يهزه الاعتداء على مدينته ، فيتألم من أنين الجرحى فى الشوارع الصامتة ، ويتغنى بحماسة المدافعين عنها ، ويمجد شجاعتهم وبطولتهم ، ويعمل على إثارة النخوة والعزة فى نفوسهم ، أو يدافع عن الحق والتقدم والسلام العام فهو شاعر وطنى أو إنسانى ، أو قل إن شئت إنه شاعر « غيرى » أو « ملتزم » يفكر فى إسعاد بنى الإنسان أكثر مما يفكر فى إسعاد نفسه » .

أما حرص الأديب على وصف مايحسه ، وما يؤثر فى مشاعره هو ، بصرف النظر عن التزامه بأيه غاية من الغايات الكونية أو الاجتماعية فإن معنى ذلك تمتعه بالحرية الكاملة التى لاتعرف القيود ، ولاتتوقف أمام السدود .

وإذا كانت كلمة « الحرية » من أشهى الكلمات المحببة إلى النفوس تطرب لرنينها الآذان ، وتستمتع الأرواح ، وتطمئن لذكرها القلوب ، فذلك لعظم دلالتها ، وسمو معناها ، وتأثيرها البعيد فى حياة الأفراد والجماعات . وفى ظلال الحرية يستطيع الإنسان أن يحس بذاته ، ويطمئن إلى وجوده ، ويشعر بكرامته ، بل بحياته ، لأنه لاحياة حقيقية بغير الكرامة ، ولا كرامة للنفس الإنسانية إلا بالحرية .

* * *

وتعنى كلمة « الحرية » الطلاقة من كل قيد ، والقدرة على التصرف وإنفاذ الإرادة المختارة . وأحب الأعمال إلى الإنسان مايجريه طواعية بإرادته واختياره ، استجابة لذلك

النزوع الطبيعي إلى الحرية والاختيار ، حتى لقد يتكلف الإنسان مايشق عليه ، بل يتجشم مالا يطيق فى سبيل مايحب وما يختار .

ويقابل هذه الحرية القسر والإلزام ، وهما مستلزمات الاستبداد والقهر وسلب الحريات ، وفى ذلك مافيه من حمل النفوس على ماقد لاتحب ولا تؤثر .

حتى التصرفات النافعة كثيراً ماتمجها النفوس إذا أحست أنها مطبوعة بطابع القسر والارغام ، والأشياء التي تحظر عليها فانها دائمة التطلع إليها ومحاولة التمرد على ماتحمل من معانى الأمر والنهى ، حتى قيل وما أصدق ماقيل « وحب شيء إلى الإنسان مامنعا » ! .

بل إن العلم والثقافة والتهذيب وغيرها من ضروريات الحياة لارسوخ لها فى الأذهان مع الكراهية ، أو مع الشعور بالإرغام على تلقيها وتحصيلها ولذلك حظر سقراط مزج مايراد من تهذيب الأحرار بشيء من ملابسات القهر والاستعباد ، لأن إرغام الجسد على الأعمال الجسدية قد لايحدث فى الجسد شيئاً من التأثير . أما فى أمر العقل فلا يتأصل علم فى الذاكرة إذا أتاها عن طريق الإرغام ، ولذلك أوجب تعليم الأحداث عن طريق اللعب والتسلية ، دون إشعارهم بأدنى ظواهر الإكراه والقسر على التعلم ، حتى تتكشف عن طريق اللعب ميولهم الخاصة التى يمكن بحسن التأتى أن يستغل حبهم لها ، وإقبالهم عليها[1] .

وهكذا يكون شعور الإنسان بحريته من أعظم مايشعره بوجوده ، وسعادته ، ويحبب إليه العمل ، ويشجعه على التفكير الذى يبنى به ذاته ، ويؤكد به شخصيته . وفى إهدار تلك الحرية انتقاص لإنسانيته ، وإلحاق له بالبهائم ، التى لاتدبر لنفسها أمراً ، ولا تفكر فى مصير .

ولله در أبى حنيفة ، فيما خالف فيه جمهرة الفقهاء الذين قالوا بوجوب الحجر على السفهاء — وهم الذين يضيعون أموالهم التى يصونون بها أعراضهم ، ويبقون بها على عزتهم وعزة المسلمين .

أما أبوحنيفة رضى الله عنه فقد رأى عدم الحجر عليهم وأباح لهم حرية التصرف فى أموالهم ، وبنى ذلك على أروع مايمكن أن يقوله فلاسفة الأخلاق وأنصار الحريات ،

---

(١) انظر « جمهورية أفلاطون » ١٩٢ .

وهو قوله إن فى الحجر عليهم إهداراً لآدميتهم ، وإلحاقاً لهم بالبهائم ، وذلك ضرر جسيم يزيد فى فداحته عن الضرر الذى يخشى بتضييع الأموال ، وفقدان الثروات ، لأن المال مال الله ، والمال غاد ورائح .

وإذا كانت حرية التصرف مطلوبة وضرورية للإنسان ، فإن حرية الرأى وحرية الكلمة وحرية التعبير عن الفكرة والإرادة مطلب من أعز المطالب التى يحرص عليها الجنس البشرى .

وإذا كان حرص الناس على الحرية كحرصهم على قوتهم الذى يقيمون به أودهم ، فإن الأدباء أشد حرصاً على الظفر بتلك الحرية التى لايبدعون بغيرها ، ولا يتحقق عنصر الصدق فيما ينتجون من أدب إذا فقدوها ، ولا تتعدد ألوان الأدب ، ولا تتباين منازع الأدباء ، ولاتتميز شخصياتهم الفنية بعضها من بعض ، ولا يخلدون إلا بالإبداع الذى يميز بعضهم من بعض .

أما إذا حددت لهم مذاهب القول ، ورسمت لهم شعاب الفكر ، وطولبوا بألا يتجاوزوها ، كان ذلك حجراً على حريتهم ، يضيق بهم أمامه المجال الفسيح الخصيب . وسينتهى الأمر حتما إلى أن يصب نتاج عبقرياتهم فى قوالب واحدة ، أو قوالب متشابهة ، يفقدون فيها القدرة على الإبداع والافتنان ، هذا إذا لم تكف مواهبهم عن القول ، ولم تنضب ينابيع شاعريتهم وتتوقف نهائيا عن التدفق والإشعاع .

وفى طبيعة الأدباء وأهل الفنون نفور شديد من القسر والإرغام ، ويعدونهما حجراً على المواهب يؤكده قول أبى بكر الخوارزمى فى بعض رسائله ، ولم يستطع أسلوبه المصنع أن يخفى مايحس به من الضيق فى قوله « آثرت الغربة على وطن معه أذى ، واخترت الظمأ على شراب فيه قذى ، وفارقت دار الهوان والحمية تتبعنى ، وعزة النفس تشيعنى ، ولى من الصيانة رفيق وزميل ، ومعى من العزم هاد ودليل ، وليست تبعد على العزم مسافة ، ولاتصعب على الإرادة شقة ولا مشقة . وما علمت أنى أعيش حتى أصادر على اللسان ، وأسلف الشكر قبل الإحسان . وقد كنت رأيت حاكما يحجز على يتيم أو معتوه فى وفرة ، ولم أر أميرا يحجز على كاتب فى كتابته ، أو على شاعر فى شعره . وإنما الشعر — أيد الله السيد — فرس جامح ، إن منع عن سننه قطع أرسانه ، واستلب عنانه ، فشقى به سائسه وهلك معه فارسه . وإنما هو ماء سارب ، بل سيل راعب ، إذا

سد عليه طريقه خرق فى الأرض خرقا ، وجعل لنفسه طريقا بل طرقا ، وما أشبه من أكره الألسن على مدحته ، إلا بمن أكره القلوب على محبته[1] .

فانظر كيف عبر الخوارزمى عن سلب الحرية فى التعبير عما يشاء بالمصادرة على اللسان ، التى ماظن أنه يعيش حتى يكابد مرارتها ، وقد عرف فى أحداث التاريخ المصادرة على الأموال التى يفرضها بعض الحكام ، ولكنه لم يعرف المصادرة على القول الذى لاينبع من داخل النفس تصريحا عن عاطفة ملتهبة ، أو تنفيسا عن انفعال حاد بالسخط أو بالرضا ، وكيف أنكر كذلك الحجر على الكاتب والشاعر ، وهما لايعيشان ولا يبدعان إلا فى ظلال الحرية ، أما الإلزام أو الإرغام — أيا كانت دوافعه — فما أبعده عن فطرتهما ، وعن طبيعة الفن الذى ينتمى إليه كل منهما ، لأن الأديب مع الصدق المطلوب فى العمل الفنى لايستطيع أن يجيد فيما يراد ، وإنما يبدع ويجيد فى العبارة عما يريد ، ولا يستطيع مع هذا الصدق أيضا أن يتحدث عن غيره ، ولا يبوح بمكنون نفسه .

ومن أبدع الآراء المأثورة عن النقاد العرب مانادى به قدامة بن جعفر ، وقدمه على كل ماأراد من الحديث فى نقد الشعر ، وذلك فى قوله « وما يجب تقدمته وتوطيده — قبل ما أريد أن أتكلم فيه — أن المعانى كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه[2] » .

وما أكثر النماذج التى يشيد أصحابها بحرية الأديب فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ولعلنا نذكر شيئاً منها فى المناسبات التالية . ولكننا نشير هنا إلى شىء من آراء المعاصرين فى تلك الحرية ، وما أكثر الدعاة إلى تحرير الأدباء من كافة قيود الالتزام التى يوجههم إليها دعاة ذلك الالتزام ، فمن أنصار تلك الحرية ودعاة منحها كاملة للأديب الأستاذ شفيق جبرى الذى يرى أن الآداب لاتستطيع أن تعيش بدونها المجتمعات البشرية ، ولايغنيها عن تلك الآداب تقدم العلوم والصناعات فيها ؛ لأن فى البشرية ذوقاً وحساً وشعوراً ، والآداب هى التى تلطف هذا الذوق وهذا الحس وهذا الشعور ، ولولا هذا التلطيف لم يكن هناك فرق بين الإنسان والحيوان .

---

(١) رسائل أبى بكر الخوارزمى ١٠ .

(٢) انظر (نقد الشعر) ٤ .

ويرى الأستاذ شفيق جبرى أن الأدب لايجد سبيله إلى هذا التلطيف إلا إذا كتبت له الحرية ، فتقلب فى أعطافها ، وذاق حلاوتها .

ويصرح بأنه لايكاد يفهم المقصود من الالتزام فى الأدب « فإذا كان المقصد من الالتزام أن يفرض المجتمع على الأديب أفكاره ومعتقداته ، حتى لايحيد عن هذه الأفكار وهذه المعتقدات فى كتاباته ، وحتى يكون فى هذا المجتمع آلة يحركونها ويسكنونها كيف شاءوا ، فخير للأديب أن يختار له صناعة غير صناعة الأدب » .

ثم يؤكد ضرورة توافر تلك الحرية للأديب ، فإن حرية الأدب مقدسة ، بل هى فى مقدمة مقدسات الأمور ، فإذا أكره الأديب على التقيد بآراء خاصة ومعتقدات خاصة ضاعت شخصيته ، ولاسيما إذا كان لايؤمن بهذه الآراء وهذه المعتقدات .

وقد يتقيد الأديب بمجتمعه إذا كان يؤمن بما يؤمن به هذا المجتمع ، فحينئذ لابأس بأن تفرض عليه بيئته ماتريد . ولكنه إذا كان لايعبد مايعبده هذا المجتمع ، فليفسح له فى الحرية حتى يقول مايريد ، وحتى يشعر كيف يشاء[1] .

وخلاصة هذا الاتجاه كما أرى أنه إذا كان هنالك التزام بمبدأ أو فكرة فإن تلك الفكرة ينبغى أن تنبع من ذات الأديب ومن أعماق نفسه ، ويستوى فى ذلك أن يكون ذلك المبدأ حقيقة اهتدى إليها الأديب ، أو يكون مبدأ اعتنقه وآمن بصوابه ، ثم جعل من نفسه مدافعا عنه أو داعية إليه ، إذ ليس من الضرورى أن تكون التجربة التى ملكت على الأديب حسه وملأت مشاعره تجربة عاناها بنفسه ، بل إنها كثيراً ماتكون تجربة غيره ، ومعاناة سواه ، ولكنه انفعل بها انفعاله بتجربته الذاتية فكأنها أصبحت تجربته الذاتية .

فإذا لم يتحقق الانفعال بالتجربة الذاتية أو التجربة الغيرية ، فليس من حق أى فرد أو أى مجتمع أن يلزم الأدباء بالتعبير عن أية فكرة أو تجربة أو عقيدة لغيرهم ، مهما يكن من أسباب الاستحسان أو أسباب الإيمان بتلك الفكرة أو العقيدة ، لأنه إذا عبر عما لايحسّ كان مضطراً أو مكرها ، أو كان كاذباً يفقد أدبه عنصر الصدق . وإذا كان الأدب كذلك كان كلاما مصنوعاً ، وبدا عليه أثر الزيف ، والتكلف . وكان أجدر بصاحبه أن يحطم قلمه ، وأن ينصرف عن صناعة الأدب إلى غيرها من الصناعات التى

---

(١) اتجاهات النقد الحديث فى سوريا ١٩٣ نقلا عن (أنا والنثر) لشفيق جبرى .

يستطيعها ، ولايحجر عليه فى مزاولتها شىء من مستلزماتها التى لاتكون إلا بها ، مؤثراً السلامة ومبقياً على نفسه إذا كان يخشى عليها ، ومؤتمنا على مشاعره وفنه الذى لايعيش إلا به وله .

وما أبدع قول شاعر العراق ، معروف الرصافى ، متهكما على « الحرية » التى يجود بها الغاصبون ، وهى حرية خير منها الاستبداد والاستعباد فى قصيدة رائعة منها :

ياقـــوم لاتتكلمـــوا	إن الكـــلام محرم
ناموا ولا تستيقظـوا	مافـاز إلا النـــوم

....

أمـا السيـاسة فاتركـوا	أبداً ، وإلا تندمـوا
إن السيـاسة سرهـا	لو تعلمـون مطـلسم
وإذا أفضتم فى المبا	ح من الحديث فجمجموا
والعـدل لاتتـوسموا	والظلـم لاتتجهمـوا
من شاء منكم أن يعيـ	ش اليوم وهو مكرم
فليـمس لاسمع ولا	بصر لديـه ولا فم
لايستحـق كرامـة	إلا الأصم الأبكـم

....

وإذا ظلمتم فاضحكـوا	طربـاً ولا تتظلمـوا
وإذا أهنتم فاشكـروا	وإذا لطمتم فابسموا
إن قيل هذا شهدكم	مر ، فقولوا : علقم
أو قيـل : إن نهاركم	ليل ، فقولوا : مظلم
أو قيـل : إن ثمادكم	سيل ، فقولوا : مفعم
أو قيل : إن بلادكم	ياقـوم سوف تقسم
فتحمـدوا وتشكـروا	وتـرنحوا وتـرنموا !

وهذا هو شعور الأدباء الذين عشقوا الحرية وهاموا بها ، وفيه أبلغ نيل من المصانعين وأهل النفاق من أصحاب البيان وحملة الأقلام ، الذين يعملون على مصانعة أهل الظلم والاستبداد اتقاء لشرورهم ، أو استبقاء لما يصيبون من عطائهم . أما الاعتداد بالرأى

والإصرار عليه والثورة فى وجه منتزعى الحريات بالتهديد والوعد والوعيد ، فيبدو فى تلك الأبيات التى أذاعها الشاعر خليل مطران فى أيام الاحتلال ، عندما قيدت حرية الفكر فى مصر ، وسلط على الكتاب الأحرار « قانون المطبوعات » الذى حدد لهم ما يكتبون وما ينشرون وأنذرهم بالسجن والعذاب والنفى والتشريد إذا عبروا عما يشعرون وما يحسون ، متمردين على تلك القيود والحدود :

شردوا أخيارها بحراً وبراً
واقتلوا أحرارها حراً فحراً
إنما الصالح يبقى صالحاً
آخر الدهر ويبقى الشر شراً

كسروا الأقلام ، هل تكسيرها
يمنع الأيدى أن تنقش صخراً ؟
قطعوا الأيدي ، هل تقطيعها
يمنع الأعين أن تنظر شزراً ؟
اطفئوا الأعين ، هل إطفاؤها
يمنع الأنفاس أن تصعد زفراً ؟
أخمدو الأنفس ، هذا جهدكم
وبه منجاتنا منكم . فشكراً

ألسنا نجد فى هذه الأبيات التى يملؤها الإباء ، وتبرز فيها روح التحدى ، ما وجدناه فى كلمات الخوارزمى التى سلفت ، ومنها قوله إن الشعر « فرس جامح إن منع عن سننه قطع أرسانه ، واستلب عنانه ، فشقى به سائسه ، وهلك معه فارسه . وقوله : إنما هو ماء سارب ، وسيل راعب ، إذا سد عليه طريقه خرق فى الأرض خرقا ، وجعل لنفسه طريقاً بل طرقاً ؟! .

ولم يستكن مطران أمام ماتوعده به الحاكمون بالنفى والتشريد على جرأته فى نشر تلك الأبيات وإذاعتها ، إذ لم يلبث حين جاءه وعيد الحاكمين حتى أنشد هذه الأبيات يتحدى بها أعداء الحرية ، معلناً عدم مبالاته بما توعدوه به من نفى وعذاب :

أنا لاأخاف ولا أرجى فرسى مؤهبة وسرجى
فإذا نبا بى متن ْبر فالمطيـــة بطـــــن لج
لاقـول غير الحق لى قول ، وهذا النهج نهجى
الوعـــد والإيعـــاد ما كانا لدى طريق فلج

تلك هى الحرية كما يراها الأدباء والشعراء وكما يراها النقاد ، لايخضعون فيها لرأى أو توجيه ، لأن فنهم أو عملهم لايزدهر إلا فى نورها ، ولايحيا إلا فى ظلالها . أما إذا كانت لهم رسالة فى خدمة أوطانهم ، أو فى النهوض بمجتمعاتهم فإن مشاعرهم هى التى تهدى أقلامهم إليها ، وعبقريتهم هى التى توجه فنيتهم نحو الحق ، ونحو الخير ، ونحو الجمال . وهم إن فعلوا ذلك وكثيراً ما يفعله الراشدون منهم فإنما يفعلونه استجابة لمشاعرهم ، وتعبيراً عن إحساسهم بالجمال الذى يجدونه فى الحق والخير والمنفعة والفضيلة التى يحسون بسموها ، وبدلالتها على نبل أصحابها ، وبأثرها فى سعادة الأفراد والجماعات ، ولم يكن الأدباء بعامة بمنأى عن هذه المعانى الكبيرة الكريمة فى أحسن جنس وفى أى زمان .

وقد راج فى هذا القرن قولان ، أو مذهبان فى الأدب والنقد ، أو فى الفنون الإنسانية بصفة عامة ، وأحد هذين القولين أو المذهبين هو « الفن للفن » والقول الآخر هو « الفن للحياة » وقد ساد فهم هذين القولين على أنهما متقابلان ، أى أن القائلين بنظرية « الفن للفن » يعزلونه عزلاً نهائياً عن الحياة ، أو لعلهم يريدون بهذه العبارة أن ليس للفن وظيفة يؤديها فى الحياة ، وأن الذين ينادون بأن « الفن للحياة » لايقدرون هذا الفن إلا بمقدار ما يحقق للحياة أو للأحياء .

والعبارة المشهورة « الفن لأجل الفن » قد يراد بها أن الفن شىء يستحيل تقديره إذا حكمنا عليه بأمور خارجة عن طبيعة الفن .. وليس هذا الفن مطالباً بأن يكون ذا فائدة مادية أو خلقية ، وإنما الذى يكون أمام الناقد هو التعبير ، وحسبه منه أنه تعبير ، ويعجبه منه التعبير لنفسه ولذاته . أى أن الفن هنا لايخرج بنا إلى دائرة غير دائرة الفن نفسه ، ولا يطلب منا أن نحكم فى أمر خارج عن الفن . فهو فن – كما يقول لاسل آبركرمبى[1] – لايرمى إلى غرض سوى أن يكون فنا ، ولا يستحثنا لأن نحكم على

---

(١) قواعد النقد الأدبى ٢٢ .

شيء سوى حكمنا عليه ، وعلى مكانته الفنية ، فالفن هاهنا ، وبهذا المعنى ، فن خالص صرف .

أما القول بأن وظيفة الأدب هي أن يعلمنا أمراً ، أو يقنعنا بصحة شيء ، أو يحسن من أخلاقنا ، فهذا كله يخرج بنا عن فن الأدب . ومن الممكن أن يؤدى الأدب كل هذه الأشياء ، ولكنه لم يكن أدباً لمجرد أدائه لها . كذلك ليس من وظيفة الأدب أن يكون جميلا ، بل الأصح أن نقول إن من الأشياء التى تجعلنا نحكم بأن الأدب جميل أن يؤدى وظيفته تمام الأداء . أما تلك الوظيفة التى يؤديها الأدب بتعبيره عن التجربة ، فهى أن يجعل التجربة ذات مغزى بنفسها ، من غير حاجة إلى أن نحكم عليها بأنها صادقة أو صحيحة ، أو نافعة أو مهذبة . وكل تأليف أدبى - مهما تكن التجربة التى اشتمل عليها محدودة - يعطينا مثالا من تلك التجارب التى نحن فى أشد الحاجة إليها ، وذلك بفضل الصورة التى يتخذها ، فالصورة فى الأدب هى التى تجعل للتجربة مغزى[1] .

فالفنية فى هذا الكلام هى الهدف الأسمى الذى يرمى إليه الفنان ، ويسعى إلى تحقيقه الأديب ، أما سائر الغايات الأخرى فكثيراً ما تتحقق تلقائياً دون أن تكون المقصد الأسمى أو المقصد الأول من الفنون والآداب .

وفى الوقت نفسه لايمنع هذا الرأى من إطلاق الحرية للفنان والأديب بل إنه يطلق لكل واحد منهما العنان ، ليعبر عما يشاء من التجارب والعواطف والانفعالات ، وليفتن فى التصوير حسبما تتيح له مهارته ومواهبه وملكاته ، ومن وجهة ذلك النظر يحاسبه النقاد فقط على مايجتمع فى عمله الفنى من أسباب أو مظاهر الفنية ومقوماتها التعبيرية .

وقد تناول هذا الموضوع ، موضوع القيم فى الآداب والفنون ، واتصالها بحياة الناس والمجتمعات - كثير من النقاد وكثير من علماء الجمال ، وفلاسفة الاجتماع والفن والأخلاق ، واختلفوا اختلافاً واضحاً فى غاية الأدب وفى حرية الأديب ، وكان منهم من حاول التوفيق بين الرأيين ، ونفى التعارض بين المذهبين .

وفى نقادنا المعاصرين من شارك فى تلك الخصومة ، وأدلى بصريح الرأى فى طبيعة الفن الأدبى ، ووظيفته فى الحياة . ومن هؤلاء النقاد الدكتور طه حسين الذى يقول :

---

(١) المصدر السابق ٦٠ .

إن أصحاب الأدب فى سبيل الحياة إذا سألتهم عن هذه الحياة التى يريدونها ، لم تجد عندهم جواباً مقنعاً .. لقد قرأوا هذه الكلمة فى الكتب والصحف والمجلات ، فأخذوها على علاتها ، واستعملوها من غير تحقيق فيها ، ولاتثبت منها ، فقد يفهم بعضهم من هذه الكلمة أن الأدب يجب أن يسخر فى سبيل الطعام والشراب ، وما يشبه الطعام والشراب من الحاجات المادية القريبة . وقد يفهم منها أن الأدب يجب أن يسخر لمذهب بعينه من مذاهب الإنسانية فى السياسة والفلسفة والاجتماع ، وهو أن الأدب يجب أن يكون مسخراً لإقناع العامة وأشباههم بأن الحياة مادة ليس غير ، وبأن الروح وما يتصل بها من العقل والقلب أساطير هام بها القدماء ، وهى لاتغنى عن الناس شيئاً ..

ويتحدى الدكتور طه حسين أنصار فكرة الأدب فى سبيل الحياة ، وأمثالهم أن يدلوه على أدب قديم أو أدب حديث لم يتجه إلى إرضاء الحاجة الإنسانية . وقد يذكر أصحاب هذه الفكرة غيرهم من الذين يدعون لفكرة « الفن للفن » وينصحهم الدكتور طه حسين بأن يحتاطوا فى حديثهم عنهم ، لأن الذين يريدون « الفن للفن » لايرتفعون بأنفسهم عن الجماعات الإنسانية ولايجعلون أنفسهم ملائكة ، ولايعيشون فى السحاب ، ولا يلتزمون هذه الخرافة التى تسمى « البرج العاجى » . ولكنهم يرون للجماعة الإنسانية نفسها ، كما يرون لأنفسهم الارتفاع بين حين وحين عما يتصل بالمنافع العاجلة القريبة إلى ماهو أبقى منها وأرق .

أما توفيق الحكيم فإنه يجعل الامتاع أهم غايات الأدب والفن ، ولا يسلم أبداً بأن رقى الإنسان هو فى تقدم أسباب معايشه المادية . ولكن الرقى بالمعنى الإنسانى المثالى شىء غير ذلك ، ويقول إن الإنسان الأعلى ليس هو ذلك الذى يضع كل شىء فى فمه ، ولكنه ذلك الذى يشعر بحاجته إلى متع معنوية ، وأغذية روحية ، وأطعمة ذهنية ، لاعلاقة لها من قرب أو بعد بضرورات حياته المادية أو الجسمانية . ويقول : إن مطامع الناس شاءت أن تمتد أيديها الفانية إلى هذا الجوهر السامى ، لتسخره فى شئون الأرض ، فرأينا الشعر والأدب يتجهان إلى غايات نفعية ، فاستخدم الشعر أحيانا لمدح الملوك والأمراء ، من أجل المال والثراء ، أو لنشر الدعوة فى الدين والسياسة من أجل الثواب أو الجزاء ، ولكن كلمة الفن هى العليا دائما .

وقال توفيق الحكيم معلقاً على كلمة لأحمد أمين عاب فيها الأدب العربى المعاصر بتغلب النزعة الفردية عليه دون النزعة الاجتماعية — إن ذلك لايسلم به الأستاذ أحمد

أمين ، لأنه يعتقد أن الفن المسخر لخدمة الضرورات اليومية فى المجتمع هو الفن الأرقى ، متأثراً ولاريب بتلك النظريات الحديثة فى السياسة والاقتصاد ، والتى ترمى كلها إلى تملق الجماهير ، ومداهنة الدهماء ، ومصانعة الجماعات والنقابات ، ومسايرة الكتل والسواد من الناس والشعوب . أما إذا كان فى الإمكان وجود فن يخدم المجتمع دون أن يفقد ذرة من قيمته الفنية العليا فإنى أرحب به ، وأسلم على الفور بأنه الأرقى ، ولكن هذا لايتهيأ إلا للأفذاذ الذين لايظهرون فى كل زمان[1] .

وفكرة الامتاع بالفن الأدبى التى يعتنقها توفيق الحكيم كما تبدو فى هذا الحوار تدين جماعة من الأدباء والنقاد ، ومنهم « سدنى » الذى قال فى كتابه « دفاع عن الشعر » سنة ١٨٥١ إن الشاعر يقدم القصة البالية فى ثوب جديد يصرف الأطفال عن اللعب ، والشيوخ عن المدفأة . وهو يرمى بذلك إلى أنه يصرف العقل عن السوء الى الخير فى غير تكلف ، كما تقدم المشهيات إلى طعام الطفل لكى يستسيغه وقد وصف « جاريت » هذا الرأى بأنه بالغ الضعف ، إذ أنه يغض من قيمة جمال الشعر وجاذبيته ويصورها حيلة وخداعاً .

ولعل دريدن • Dryden • كان أول كاتب انجليزى عاب هذا المذهب كله فى كتابه « دفاع عن مقال فى الشعر التمثيلى » ورأى أن المتعة هى الغرض الرئيسى لفن الشعر ، إن لم تكن هى الغرض الوحيد ، أما التعليم فلايمكن إلا أن يكون الغرض الثانى .

* * *

ومن الواضح أن فكرة الفن الخالص ، أو فكرة الفن الصرف ، التى تقوم الفن الأدبى على أساس مافيه من خصائص الفن ، وهى قوة التعبير ، ووضوحه ، وجماله ، هذه الفكرة لاتروق للالتزاميين الذين يرون فى « قوة التعبير » خطأ جسيما للجماليين أو للأسلوبيين الخلص ، وهذا الخطأ يكمن فى اعتقادهم أن الكلام نسيم يجرى لطيفاً على سطح الأشياء ، ويمسها مسا رقيقا دون أن ينالها بتغيير ، ثم اعتقادهم أن المتكلم لايعدو أن يكون مشاهدا للأشياء ، يختصر فى كلماته تأملات غير ذات منال ، لأن الكلام عمل ، وكل شىء سميته لم يعد على وجه الدقة هو نفسه بل إنه فقد بتلك التسمية طبيعته التى كان عليها . وما كان ينحدر إلى عالم النسيان من حركات خفية ، اكتسبت الآن

---

[1] انظر كتابنا (التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى) ص ١٦٥ من الطبعة الثانية م ٥ القاهرة .

وجودا فسيحاً لاحدود له ، وجوداً يعلمه الجميع ، فوجدت سبيلها إلى الموضوعية لدى العقول . واتسع بذلك سلطان امتدادها ، واكتملت لها حياة جديدة . وعندما يتحدد الموضوع تأتى بعد ذلك طريقة الكتابة عنه ، وغالبا ما يسير الأمران – تحديد الموضوع والكتابة فيه – معاً جنباً إلى جنب – ولكن لايسبق الثانى الأول بحال لدى كبار الكتاب ، وإذا كان بعض الأسلوبيين من أمثال « جيرودود » يرون أن المسألة قبل كل شيء مسألة أسلوب ، ثم تأتى بعد ذلك الفكرة ، فإن هذا القول فى نظر « سارتر » خطأ إذا لم تأت الفكرة . وإذا عددنا الموضوعات مسائل مفتوحة الأبواب دائما أمام الباحثين تستهويهم وتنتظرهم أدركنا بذلك أن الفن لايخسر شيئاً بالتزامه ، بل إنه يكسب كثيراً[1] !

أما نظرية « الفن للفن » فإن سارتر يرى أن أحدا لايستطيع قبولها وأنها من النظريات التى يضيق الناس بها ذرعاً ، ثم يقول : أنا على يقين من أن الفن الخالص والفن الفارغ شيء واحد ! وأن الدعوة إلى الفن الخالص لم تكن سوى حيلة بارعة تذرع بها بعض النكرات فى القرن الأخير ، إذ أنهم فضلوا أن يتهموا بالتقليد وضيق الأفق على أن يسلكوا طريق الكشف والتجديد ، على أنهم قد اعترفوا بأن على الكاتب أن يتحدث عن شيء من الأشياء ، فما هو ذلك الشيء ؟ .

إنهم يقولون إن الكاتب ينبغى ألا يشغل نفسه بحال بمسائل الحياة المادية العارضة ، كما لايجوز له مطلقا أن يؤلف ألفاظاً لامعنى لها ، ولا أن يقتصر فى بحثه على الجرى وراء جمال الجمل أو جمال الصور التى تساق فيها ، ووظيفته مقصورة على أداء « رسالة » لقرائه ! فما هذه الرسالة إذن[2] .

وهكذا نرى الالتزاميين سواء أكانوا واقعيين اشتراكيين أم كانوا وجوديين لايعترفون بفكرة « الفن للفن » ولايرضون الامتاع غاية من غايات الفن الأدبى .

---

(١) سارتر (ماالأدب) ٣٢ .

(٢) المصدر نفسه ٢٤ .

الالتزام الحقيقى

ومن أهم مقاييس الالتزام التى عرفتها الإنسانية ، وعرفها النقد الأدبى ، مقياس الالتزام بالحقائق . وهو يعد من أقدم تلك المقاييس التى استخدمها الإنسان فى تقدير الأشياء والحكم عليها ، وذلك أن الإنسان خلق وقد ركبت فيه القدرة على التمييز بين الأشياء ، ومعرفةالخطأ والصواب ، وتمييز الحق من الباطل ، إذ كان الوصول إلى معرفةالحقيقة فى حد ذاته هدفا عظيما للإنسان . وقد يهتدى الإنسان إلى تلك الحقيقة بفطرته ، وقد يصل اليها بتجاربه ، أو بتفكيره الدائب فى معرفتها والفحص عنها ، إذ كان ذلك التفكير هو الفاصل بين الإنسان ، وبين أنواع جنسه من صنوف الحيوان . وقد يقال فى تحديد الإنسان وتعريفه « حيوان مفكر » كما اشتهر القول بتعريفه بأنه « حيوان ناطق » .

وقياس الأدب بمقياس الحقيقية هو قياسه بمقياس المعرفة المبنية على التثبت واليقين ، وذلك على اعتبار وجود الثقافة وتوافرها لدى الأديب ليكون على وعى وبصيرة بضروب من المعرفة ، تلزمه جانب التعقل والتفكير ، ليشيع ذلك فى ثنايا ما يصدر عنه أو ما يؤلفه من الأعمال الأدبية . وبذلك يستطيع كل عمل من أعماله أن يحقق غايته من التأثير أو الإقناع ، لأن إحساس المتلقى بخطأ الأديب ، أو اهتدائه إلى مواقع الخطأ فى كلامه سيحول من غير شك بينه وبين ما يريد من التمتع أو التأثر أو الاقتناع بما قاله ، وسيؤدى هذا حتما إلى فقد الثقة المنشودة بين المتلقى والأديب باعتبار الأخير إنسانا موهوباً ممتازاً عن غيره من الناس ، وسيؤدى هذاأيضا إلى الطعن فى قدرات الأديب ، أو إلى وصفه بالجهالة ، وهى عيب ينقص من الانسان بعامة ، فما بالك بالأديب الذى تتطلع إلى سماعه الآذان ، وتطرب لإنشاده القلوب ؟

وليس معنى ذلك أن يكون الأديب مطالبا بالعلم بدقائق الأشياء ، عارفا بأسرار الحقائق ، لأن ذلك ليس مجاله الطبيعى ، وإنما هو مطالب بما لايخفى إدراكه على أوساط

الناس فى الأقل ، أو هو مطالب بمعرفة البدهيات التى يوصف بالجهالة من لايعرفها ، وليس عليه أن يجهل مالا يضر به الجهل ، ومالا يصبح الجهل به مذمة وعاراً لأوساط الناس ، فإذا ترقى فى سبيل المعرفة درجة بعد درجة كان ذلك أتم لأداته ، وأحكم لفنه ، وأدعى إلى تقدير الناس له ، وإكبارهم لفنه الذى يجعل له بينهم مكانا ممتازا .

وقد تجهل الجماعة التى ينتسب إليها الأديب بعض الأمور ، وقد لاتصل الأسباب بمسبباتها الحقيقية نتيجة لبداوتها العقلية ، أو تخلفها الفكرى ، أو سيطرة الخرافات والأساطير على حياتها العقلية فلا يعاب الأديب حينئذ فى مشاركته جماعته فى الجهل بما تجهل ، وهذا ماجوزه أرسطو للشعراء ، والتمسه عذراً لماقد يقعون فيه من الأخطاء إذا صوروا الأشياء كما يعرفها الناس .

وقديما عرض أرسطو لأخطاء الشعراء . فذكر أنهم يحاكون الأشياء كما كانت وتكون ، أو يحاكونها كما يحكى ويعتقد كيف تكون ، أو يحاكونها كما ينبغى أن تكون . وليس هناك من شك فى أن الإبداع الشعرى إنما يتجلى فى المحاكاة إذا حاكت ما ينبغى أن يكون ، أى إذا حاكت المثل الكاملة فى كل شىء ، وهى المثل التى لا وجود لها فى حياة الناس ، ولا فى تفكيرهم .

كما قسم أرسطو الأخطاء التى يمكن أن تقع فى الشعر قسمين :

(١) الأخطاء الجوهرية : وهى التى لها صلة مباشرة بالفن الشعرى ، كما إذا حاول الشاعر أن يصف شيئا ، أو يحاكى أمراً من الأمور ، فأخفق لضعف موهبته ، أو ضعف قدرته على التعبير ، فإن الخطأ حينئذ يكون راجعاً إلى الجوهر ، أو إلى صناعة الشعر نفسها . فإذا وجد فى الشعر أمور مستحيلة فهذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغ الغاية الحقيقية من الفن ، وبشرط أن يساعد على الوصول إلى مايريد الشاعر تحقيقه من الأغراض ، بأن يستطيع الشاعر أن يجعل هذا الجزء من القصيدة أو ذاك يحدث تأثيراً بالغا .. ومع ذلك إذا كان تحصيل الغاية ممكنا على نحو أفضل أو مساو مع احترام الحقيقة ، فإن هذا الخطأ لايمكن اغتفاره . إذ ينبغى ألا يكون هناك أدنى خطأ مااستطاع الشاعر إلى ذلك سبيلا ، فإن تجنب الخطأ من أى نوع كان أمرا واجباً مادام ذلك ممكنا .

(٢) الأخطاء العرضية : وهي الأخطاء التي لاترجع إلى صناعة الشعر ، بأن يتصور الشاعر الشيء تصوراً فاسداً ، مثل أن يتصور أن الجواد يقذف بكلتا قدميه اليمتين إلى الأمام في وقت واحد ، أو إذا كان خطوة راجعاً إلى علم خاص كعلم الطب مثلا أو أى علم آخر . فكل هذه الأخطاء أخطاء عرضية لاترجع إلى صناعة الشعر نفسها ، فإذا جعل الشاعر أن الظبية ليس لها قرنان كان جهله هذا أهون من تصويرها تصويرا رديئا ، وإذا وجه إلى الشاعر بأنه لم يصور الأشياء مطابقة للواقع أو للحقيقة فربما يمكن الرد على هذا النقد بأن الشاعر إنما صور الأشياء كما يجب أن تكون ، فإن « سوفوكليس » كان يقول إنه إنما يصور الناس كما يجب أن يكونوا ، في حين أن « يوريبيدس » كان يصورهم كما هم في الواقع . وإذا لم يسلك الشاعر في تصويره للأشياء إحدى هاتين الطريقتين فإن الجواب على ناقديه أنه صورها كما يحكى ، ويعتقد كيف تكون ، ومن ذلك الأوصاف الشعرية والحكايات التي تروى عن الآلهة ، فلايمكن أن يقال إنها كالواقع طبقا أو أحسن منه ، ولكنها كما يقول « اكزانوفان » آراء اعتنقت اعتناقا ، فهي أشياء غير معروفة الوضوح .

ويتضح من هذا الكلام أننا أمام دفاع عن الشعر والشعراء ، أو أمام محاولة لتسويغ ماقد لاتتقبله الأذهان مما يخالف ماعرفته من حقائق الأشياء وتصور مفهوماتها ، وهذا التسويغ لايعدو أن يكون مظهراً أو لعله يرد أن يغير حقائق الأشياء . ويكفى أنه لم يجد له اسما أو وصفا سوى « الخطأ » سواء أكان خطأً جوهريا أم كان خطأً عرضيا ولكن الشرط الذى يستمسك به في كل حال هو الفنية ، أو تحقيق غاية الفن .

ومن هنا تبرز الفكرة المقابلة ، وهي الفكرة الفنية ، أو مبدأ التحرر من سائر القيود التي تحد من حرية الأديب سوى قيود الفنية التي يختص بها ، والتي تبدو في الإجادة في تصوير التجارب التي أراد محاكاتها أو التعبير عنها ، أى أن الأديب مطالب بإجادة عرض مايعانيه أو مايؤثر فيه من التجارب أيا كانت التجربة ، أو أيا كان ذلك المؤثر ، ومهما يكن مخالفا لما يراه العقل ، أو يوجبه الحق ، أو مناقضا لما قاله هو في وقت آخر .

★ ★ ★

وقد وجد الرأيان فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ومن العسير حصر الآراء الكثيرة التى توصى بالخير ، وتنادى بالصدق ، وتدعو إلى الحق ، لأنها أكثر من أن تحصى ، وأوضح من أن يستدل عليها ، أو يستشهد بها . وهى على أى حال تستمد من فضائل النفوس العربية ، ومن روح الإسلام ، ومن طبيعة الجنس العربى الذى يغلب عليه طابع الجد فى تناول الأمور ، وعدم السكوت على ما لايرضى ، أو على ما يعتقد أن فيه خروجا على المنطق والصواب . ومن ذلك تقرير معنى من المعانى فى كلام والإتيان بالمعنى الذى يقابله فى الكلام نفسه ، وفى الحال نفسه فذلك نقض للمعنى الأول ، وهو معيب عند قدامة بن جعفر ، يسميه « الاستحالة والتناقض » وهو عنده أن يورد الشاعر فى بعض شعره معنى ، ثم يعود فيناقضه فى ذلك الشعر نفسه ، لأن الجمع بين المعنى وما يقابله تناقض فى الكلام ، واستحالة فى نظر العقل ، وإن كان ذلك العيب ليس مخصوصاً بالمعانى الشعرية ، بل هو لاحق بجميع المعانى التى تعرض للكاتب أو الشاعر أو الخطيب ، أو فى الجدل ، وفى لغة الخطاب .

وقد نقد قدامة على ذلك الأساس ، لما رأى فيه من الجمع بين المتضادين فى كلام واحد ، قول الشاعر :

إذا انتكثَ الحبلُ ألفتيه　　　صبَور الجنان رزيناً خفيفاً

إذ لايجوز للشاعر أن يجمع بين وصفه بالخفة ووصفه بالرزانة إلا أن يراعى فيه اعتبارين ، بحيث يكون خفيفاً من جهة ، ورزيناً من جهة أخرى ، أما جمعه بين الرزانة والخفة فى وقت واحد ، وباعتبار واحد ، فإن ذلك تناقض غير جائز . وكذلك قول الشنفرى :

فدقَّتْ وجلَّتْ واسبكرَّتْ[1] وأكملتْ　　　فلو جُنَّ إنسانٌ من الحسنْ جُنَّتِ

فإنه إنما أراد أنها « دقت » من جهة ، « وجلت » من أخرى . فأما لو كان أراد أنها « دقت » من حيث « جلت » لم يكن جائزاً .

وقد جاء فى الشعر من الاستحالة والتناقض ما وصفه قدامة بأنه لاعذر فيه للشاعر ، لأنه جمع فيه بين المتقابلات من جهة واحدة . ومنه ما التناقض فيه ظاهر ، يعلم فى أول

---

(١) اسبكرت الجارية : اعتدلت واستقامت ، والمسبكر الشاب التام المعتدل ، ومن الشعر : المسترسل .

ما يلقى إلى السمع . ومنه مايحتاج إلى تنبيه على موضع التناقض ، كقول أبى نواس فى وصف الخمر .

كأنَّ بقايا ما عفَا من حبابها تفاريقُ شَيْب فى سَوادِ عِذَارِ
تردَّت به ثم انفرى عن أديمها تفرى ليل عن بياض نهارِ

فشبه فى البيت الأول حباب الكأس بالشيب ، وذلك جائز لأن الحباب يشبه الكأس فى البياض وحده ، لا فى شيء آخر غيره ، ولكنه جعل الحباب فى البيت الثانى كالليل ، وهو الذى كان فى البيت الأول أبيض كالشيب ، والخمر التى كانت فى البيت الأول كسواد العِذار هى التى صارت فى البيت الثانى كبياض النهار .

وليس فى هذا التناقض منصرف إلى جهة من جهات العذر ، لأن الأبيض والأسود طرفان متضادان ، وكل واحد منهما فى غاية البعد عن الآخر . فليس يجوز أن يوصف شيء واحد بأنه أسود وأبيض ، إلا كما يوصف الأدكن فى الألوان بالقياس إلى كل واحد من الطرفين اللذين هو وسط بينهما . فيقال عند الأبيض إنه أسود وعند الأسود إنه أبيض . وليس فيما قاله أبونواس حال توجب انصراف ماقاله إلى هذه الجهة .

ولعل قوما ما يحتجون لأبى نواس ، فيرون أن قوله « تفرى ليل عن بياض نهار » لم يرد به أسود ولا أبيض ، لكن الذى أراده إنما هو ذات التفرى ، وانحسار الشيء عن الشيء أسود كان أو أبيض ، أو غير ذلك من الألوان . ويرى قدامة أن هذه الحجة تبطل من جهات :

إحداها : أن الشاعر قد صرح بأنه لم يرد غير اللون فقط بقوله « عن بياض نهار » .

والثانية : تشبيهه الحباب بالشيب ، لأن الحباب لايشبه الشيب من جهة من الجهات غير بجهة البياض .

والثالثة : أن النهار والليل ليسا شيئاً آخر غير الضياء والظلمة ، حتى يظن أن من يصف بهما يقصد شيئاً آخر ، فإن القائل مثلا فى شيء إنه قد تبرأ من شيء كما تتبرأ الشعرة من العجين ، قد يجوز أن يصرف قوله هذا على وجهين : أحدهما أن يظن أنه أراد ذات تبرؤ شيء من شيء ، ويجوز أن يظن أنه إنما أراد تبرؤ الأسود من الأبيض ، لأن فى الشعرة والعجين جسما يجوز أن يتبرأ من جسم وسواداً أو بياضا : فأما الليل والنهار فليسا غير سواد وبياض فقط ، فأما جسم فلا .

ومما جاء من المتناقض أيضاً قول عبدالرحمن بن عبيدالله القس :

أَرَى هجرَها والقتلَ مثلين فاقصرُوا　　　مَلامكمُ فالقتلُ أعفىَ وأيسرُ

فأوجب هذا الشاعر للقتل والهجر أنهما مثلان ، ثم سلبهما بقوله « القتل أعفى وأيسر » فكأنه قال : إن القتل مثل الهجر ، وليس مثله ! ويمكن الاعتذار عن الشاعر فى هذا التناقض أنه أراد أن يقول : بل القتل أعفى وأيسر ! ولو قال « بل » لكان الشعر مستقيما ، لأن مقام لفظة « بل » مقام ماينفى الماضى ويثبت المستأنف .

لكنه لما لم يقلها ، وأتى بجميع الإثبات ونفيه ، استحال شعره . وليس إذا علمنا أن شاعراً أراد بلفظة تقيم شعره ، فجعل مكانها لفظة تحيله وتفسده ، وجب أن يحسب له ما يتوهم أنه أراده ، ويترك ما قد صرح به .

ولو كانت الأمور كلها تجرى على هذا لم يكن هناك ما يحسب خطأ أبداً ! .

وهذا النقد المفصل الذى يقوم على تحليل المعانى ، والتدقيق فى فهمها ، كما يبدو فى كلام هذا الناقد العربى ، يوافق ما أشار إليه أرسطو من أن المتناقضات يجب بحثها وفقاً لمنهج الحجاج الجدلى . والنظر فيما إذا كان الأمر متعلقاً بالشىء نفسه ، وفيما إذا كان الإيجاد متعلقاً بالموضوع نفسه ، وفيما إذا كان الشاعر يتكلم فعلا فى المعنى ذاته ، بحيث ينبغى أن نستنتج أنه يناقض مايقوله هو نفسه ، أو ما يدع لحكم رجل عاقل أن يفترضه .

وللناقد الحق من ناحية أخرى فى انتقاد استعمال غير المعقول والخسيس ، إذا لم تكن هنالك ضرورة أبداً تلزم الشاعر باستعمال غير المعقول أو الخسيس[1] .

وحسن الثقة بعقلية الأديب وسلامة تفكيره ، والاطمئنان إلى حسن تقديره للأمور ، من أعظم الدواعى إلى الثقة به ، وتقدير أدبه ، وحمل الناس على تصديقه فيما يقول ، وعلى التأثر المنشود بعمله الأدبى .

وسبيل تلك الثقة التى تحمل على التصديق ألا يخرج الكاتب أو الخطيب أو الشاعر فى المعانى التى يعرضها على طبائع الأشياء . وألا يخالف ما هو معروف من بديهيات

---

(١) أرسطو (فن الشعر) الفصل الخامس والعشرون ٨٧ .

الأمور ، لأن ذلك يقدح فى قوة إدراكه ، ويهون الثقة بمعرفته وثقافته ، ويفتح أمام النقاد باباً للطعن فى عقليته ، ووصفه بالجهل ، وبخاصة إذا لم تتحقق بتلك المخالفة أو ذلك الخروج فائدة .

وإذا كانت سبيل العلم غير سبيل الفن ، وإذا كان ليس من المفترض أن يكون الأديب عالما أو مقرراً لحقائق الأشياء كما هي ، فليس من المقبول أن يتخذ ذلك ذريعة لمخالفة العرف أو الخروج على بديهيات الأمور التى لاتخفى على عوام الناس ، بله الصفوة المستنيرة الممتازة من الأدباء .

ومن أيسر الأشياء تعرض الناقد لمثل تلك الأخطاء ، فقد عاب الأقدمون قول الراعى فى صفة المسك :

يكسو المفارق واللباتِ ذا أرج من قصب معتلف الكافور درّاج

وعدوه من طرائف الغلط ، لأنه جعل المسك من قصب الظبى ، والقصب المعى ، وجعل الظبى يعتلف الكافور ، فيتولد منه المسك لهذا ! .

ومثله قول زهير فى صفة الضفادع :

يخرجْنَ من شَربات ماؤُها طحل(١) على الجذُوع يخفْنَ الغمرُ والغرقا

فقد ظن أن الضفادع يخرجن من الماء مخافة الغرق ، والضفادع لاتخرج من الماء لخوفها من الغمر والغرق ، وإنما هى تطلب الشطوط لتبيض هناك وتفرخ .

وقد يكون من ذلك الخروج على المعروف من طبائع النفوس فيما يرضي ويسخط ما عيب على طرفه بن العبد من قوله فى معشوقته :

وإذا تلْسِنُنى ألسنُهـا إننى لسْتُ بموهونٍ فَقِرْ(٢)

فإن العاشق يلاطف من يحبه ولايحاجه ، ويلاينه ولا يلاجه . وقد أحسن بعض الشعراء فى قوله :

---

(١) الشربات جمع شربة ، وهى حوض صغير يتخذ حول أصل النخلة فيرويها ، والطحل : الكدر

(٢) لسنه أخذه بلسانه وكلمه ، والفقر الضعيف ، قيل لأنه يشتكى من كسر فقاره أو مرضها .

بُنى الحبُّ على الجوْر فلو
أنصفَ العاشقُ فيه لسَمُجْ
ليسَ يستحسنُ فى وصفِ الهوى
عاشقٌ يعرفُ تأليفَ الحُجَجْ

وعدوا من خطأ المعانى قول الأعشى :

وما رابها من ريبةٍ غَيرَ أنها
رأتْ لِمَّتى شابتْ وشابت لداتيا

وقالوا : أية ريبة عند المرأة أعظم من الشيب ؟ وكذلك قوله :

وأنكرَتْنى وما كان الذى نَكِرَتْ
من الحوادث إلا الشيبَ والصَّلعا

وأعجب من هذا قوله :

صدت هريرة عنا ما تكلمنا
جهلا بأم خليد حبل من تصل ؟
أإنْ رأتْ رجلا أعشىَ أُضرَّ به
ريبُ الزمانِ ودهرٌ خاتِلٌ خَبِلُ ؟

قالوا : وأى شىء أبغض عند النساء من العشا والضر يتبيَّنه فى الرجل ؟ .

وأعجب ما فى هذا الكلام أنه قال : حبل من تصل هذه المرأة بعدى ، وأنا بهذه الصفة من العشا والفقر والشيب ؟ فلا ترى كلاما أحمق من هذا ! ومن الجيد فى هذا الباب قول عبدالله بن المعتز :

لقد أبغضْتُ نفسى فى مَشيبى
فكيفَ تحُبنى الخودُ الكعابُ ؟

وكلام العارف بحقائق الأشياء وطبائع النفوس قول أبى هلال العسكرى :

فلا تعجبا أن يَعِبْنَ المشيب فما عِبْنَ من ذاكَ إلا مَعيبا
إذا كانَ شيبى بغيضاً إلىّ فكيفَ يكونُ إليها حَبيباً ؟

وقد عاش هذا المقياس فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، وامتد قياس الأدب به حتى هذا الزمان ، وإن تكن مثل هذه الآراء الواضحة التى تقوم على أساس فكرى قد وهنت ريحها عند المتأخرين ، لقلة النظرات العميقة فى الفن الأدبى .

وإنما قلت تلك النظرات العميقة للسرعة وفقد الأناة . وهما أشبه شيء بطبيعة هذا العصر ، وللخمول الذهنى عند المعاصرين الذى أدى إلى تقاعسهم عن تتبع التراث الفكرى الذى يتصل بالفن الأدبى ، ويفتح أبواباً للنظر فيه ، واكتفاء كثير من النقاد بالنظريات السطحية ، أو النظريات التى لا تتصل اتصالا مباشراً بما يقومونه من الأعمال ، وإنما يتصيدها بعض النقاد من هنا ومن هناك ، من غير أن يعتمدوا على أساس من التأمل والفحص العميق عن خصائص العمل الذى ينقدونه .

ومن هنا أصبح أكثر الكتابات النقدية أشبه ما تكون بمقالات التقريظ والثناء ، أو مقالات الثلب والانتقاص منها إلى الدراسات الممعنة المتأنية فى الفكرة الأدبية ووسائل أدائها ، وهذان الجانبان هما لب الأعمال الأدبية الذى يبحث عنه الناقد ، ويقوم به عمل الأديب ، ويستدل به على مايميز الفن الأدبى من خصائص أسلوبية .

ومن ذلك القليل من نقد المعاصرين فيما نحن بصدده من الحديث عن الإحالة وأخطاء المعانى ما كتبه العقاد فى « الديوان » فى نقد شوقى الذى كان من جملة ما عاب به شعره (الإحالة) وهى فساد المعنى ، وقد ذكر من ضروبها الاعتساف والشطط والمبالغة ومخالفة الحقائق ، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه . وضرب لهذه العيوب أمثلة من قصيدة شوقى التى رثى بها الزعيم مصطفى كامل ، ومنها هذا البيت الذى تناوله العقاد بالنقد والتهكم المرير لمخالفته ما هو معروف :

السِّكَّةُ الكبرَى حيالَ رُباها ۝ منكوسة الأعلام والقُضبان

وقد قال عنه العقاد إن قضبان السكك الحديدية لاتنكس ؛ لأنها لاتقام على أرجل ، وإنما تطرح على الأرض كما يعلم شوقى ، اللهم إلا إذا ظن إنها أعمدة « تلغراف » على أنها لو كانت مما يقف أو أن ينكس لما كان فى المعنى طائل ، إذ ما غناه قول القائل فى رثاء العظماء إن الجدران أو العمد مثلا نكست رؤوسها لأجله . وذكر العقاد من إحالات شوقى قوله :

فهى الفضاءُ لراغبٍ متطلِّعٍ ۝ وهى المضيقُ لمؤثرِ السُّلوانِ

وعلق عليه بقوله إن الذى يقوله الناس إن فضاء الدنيا يضيق بالراغب المتطلع ، وأن سعة الرحب تأزم بالطامع المندفع ، لبعد آماد همته ، وتطاول آناء طماعيته . وقد يقولون إن القانع السالى ينفسح له سم الخياط ، ويرحب جحر الضب ! فأما القول بأن المطامح تفسح الدنيا والسلوان يحرجها ؛ فرأى لايخطر إلا على فكر كفكر شوقى المقلوب . ومن هذه الإحالات التى وصفها العقاد بالفهاهة ، لوصف الشيء بما لايجوز فى عرف الناس وعرف الحق أن يوصف به ، قوله :

فاصبرْ على نُعمى الحياة وبؤسها
نُعمى الحياة وبؤسها سِيَّانِ

والصبر على بؤس الحياة معروف ، أما الصبر على نعماها فما هو ؟ ولكن ويحنا ! فقد نسينا أن المصائب والخيرات سيان ، فلا غرابة فى أن يصبر الإنسان على النعمة وتبطره المحنة ! هكذا يقول شوقى وما أصدقه ! فإننا لانرى منحة هى أشبه بالمحنة من هذا الشعر الذى أنعم الله به عليه ولله فى خلقه شئون(1) .

ومن أمثال ذلك فى القديم ما وجهه كثير إلى عمر بن أبى ربيعة من نقد فى قوله له : إنك لشاعر لولا أنك تشبب بالمرأة ، ثم تدعها وتشبب بنفسك ، أخبرنى ياهذا عن قولك :

ثم اسبطرت تشتد فى أثرى تسأل أهل الطواف عن عمر

أتراك لو وصفت بهذا أهلك ألم تكن قبحت وأسأت وقلت الهجر ؟ إنما توصف الحرة بالحياء والإباء والبخل والامتناع ! وفضل عليه الأحوص فى قوله :

أَدُورُ ولولا أَنْ أرى أُمَّ جعفر بأبياتكم مادُرْتُ حيثُ أدور
وما كنتُ زَوراً ولكنَّ ذا الهوى وإن لم يُزَدْ لابد أَنْ سيزورُ
لقد منعتْ معروفها أُمُّ جعفرٍ وإنى إلى مَعروفهـا لفقيـر

وكذلك عاب كثير على الأحوص قوله :

فإن تصلى أَصِلْكِ تَبينـى بهجر بعدَ وَصْلكِ لاَ أبالى

---

(1) فصول من النقد عند العقاد ٩٠ .

وقال له : أما والله لو كنت حراً لباليت ولو كسر أنفك ! وفضل عليه قول نصيب

بزينبَ أَلِمْم قبلَ أنْ يرحلَ الرَّكْبُ   وقُلْ إن تملّينا فما ملَّكِ القلبُ

ووصف حازم(١) بقبح التمنى وسوء المذهب ما ورد فى قصيدة أبى صخر الهذلى حيث يقول :

تمنيتُ من حبى عُلَيَّةَ أننا   على رَمَثٍ فى البحر ليس لنا وفْرُ
على دائم لايعبر الفلكُ موجَه   ومن دوننا الأهوالُ واللُّجَج الخضرُ
فنقضى همَّ النفس فى غير رقْبة   ويُغْرِقَ من نخشَى نميمته البحرُ

وقال إن ذلك من وضع مالا يليق موضع مايليق . وهو على صواب فى ذلك لأن المحب إنما يتمنى لنفسه ولمن يحب خير الظروف وأحسن الأحوال ، إذ أنه ينشد لنفسه السعادة مع من يحب ، ولاسعادة فى العدم ولا بين الأهوال واللججج الخضر التى تمناها ، بل هو الشقاء الذى لايخص به نفسه ، بل يشرك معه فيه من شغفه حبا !

وفى مثل ذلك قال عمر بن أبى ربيعة لكثير عزة : أخبرنى تخيرك لنفسك ، وتخيرك لمن تحب حيث تقول :

ألا ليتنا ياعزّ من غير ريبة   بَعِيرانِ نرعَى فى الخلاءِ ونعزُبُ
كلانا به عُرٌّ فمنْ يرنا يقلْ   على حُسنها جرباءُ تُعدى وأجربُ
إذا ما وَرَدْنا منهلا صاحَ أهلُه   علينا فما ننفك نُرمَى ونُضرَبُ
وَدِدْتُ ، وبيتِ الله ، أنك بكرة   هَجَانُ ، وأنى مُصْعَبٌ ثم نَهْرَبُ
نكون بعيرى ذى غنى فيضيعنا   فلا هو يرعانا ولا نحن نطلب

فقد تمنيت لها ولنفسك الرق والجرب والرمى والطرد والمسخ ، فأى مكروه لم تمن لها ولنفسك ؟ لقد أصابها منك قول القائل « معاداة عاقل خير من مودة أحمق » !.. ويروى أن عزة قالت له بعد أن سمعت أبياته « لقد أردت بنا الشقاء ! أما وجدت أمنية أوطأ من هذه » ؟ فهؤلاء عشاق أخطأوا السبيل فى وصف أحوال المحبين ، وحادوا عما هو مألوف من تمنى السعادة لأنفسهم ، والسمو بمن يعشقون إلى الحال التى تلائم أمانى

(١) سر الفصاحة ٢٥٩ .

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٢٥٣ .

المحبين الصادقين . وكذلك جرت عادة الشعراء أن يصفوا محبيهم باكتمال أسباب الحسن الطبيعي ، والجمال المادى والمعنوى ، ولم يستحسن اجتلاب الجمال بأسباب مصنوعة ، ولذلك أخذت سكينة بنت الحسين على كثير عزة أنه جعل طيب حبيبته إنما يفوح عن إيقادها المندل الرطب فى دارها ، فى قوله :

فماروضةٌ بالحَزْن طيبةُ الثرى يمجُّ الندَى جثجاثَها وعَرَارَها
بأطيبَ من أردان عزةَ مَوْهِنا وقد أوقدتْ بالمندَل الرّطب نارَها

فقالت له : أى زنجية منتنة تبخر بالمندل الرطب الإطاب ريحها ! ألا قلت كما قال سيدك أمرؤ القيس :

ألَمْ ترياني كلما جئتُ طارقا وَجَدْتُ بها طيباً وإن لم تطيَّبِ ؟!

وقريب من ذلك قول عقيلة بنت عقيل بن أبى طالب لجميل بن معمر : أأنت القائل :

فلو تركتْ عَقلى معى ما طلبتُها
ولكنْ طلابيها لما فات من عقلي !

إنما تطلبها عند ذهاب عقلك ، لولا أبيات بلغتني عنك ماأذنت لك ، وهى :

عَلِقْتُ الهوى منها وليداً فلم يزلْ
إلى اليوم ينمى حبُّها ويزيدُ
فلا أنا مردودٌ بما جئتُ طالباً
ولا حبُّها فيما يبيدُ يبيدُ
يموتُ الهوَى منِّى إذا مالقيتُها
ويَحْيَا إذا فارقْتُها فيعودُ

* * *

ولكن أصح الآراء وأقربها إلى المقبول والمعقول هو الرأى القائل بأن الشاعر لايطالب بالحقائق أيا كان نوعها فى شعره ، ولكنه إذا عرض لها عليه ألا يخطىء فيها خطأً ينكره الناس ، ويفطنون إلى مافيه من آثار التهافت أو الجهل . وهو الرأى الذى ذكره القاضى الجرجانى فى قوله إنه ينبغى ألا يؤاخذ الشاعر بتلك الدقائق الفلسفية ، مالم يأخذ نفسه بها، ويتكلف التعمل لها ، فيؤخذ حينئذ بحكمه ، ويطالب بما جنى على نفسه ! .

وهو القول الذى قاله العقاد « ليس الشاعر مطالباً بالقضايا العلمية ولا بالدقة التاريخية . ولكن هل هو مطالب بنقض القضايا المقررة ، ومسخ الأخبار الثابتة ، ليس من الضرورى أن يقول لنا الشاعر إن (٥ + ٥) = ١٠) . ولكن هل من الضرورى أن يقول (٥ + ٥ = ٨ مثلا أو ١٢) ؟ .. وإذا لم يذكر الشاعر فى قصيدة أن نابليون ولد فى سنة ١٧٦٩ بجزيرة كورسيكا فليس من يلومه على هذا الاهمال ! ولكن هل لو ذكر إنه ولد فى القرن الخامس للميلاد ببلاد اليابان ، أتراه كان يسلم من اللوم لأنه ليس بالعالم الممحص للقضايا ، ولا بالمؤرخ المحقق للأخبار والأقدار ؟ .

يجب ألا يخالف الشاعر ظاهر الحقيقة إلا ليكون كلامه أوفق لباطنها ، فأما أن يتخبط فى أقاويله يمينا وشمالا ، مخالفا ظاهر الحقيقة وباطنها ، مدابراً أحكام الحس والعقل والصواب ، لغير غرض تستلزمه خدمة الحقائق النفسية ، أو تصوير الضمائر الخفية — فذلك ليس من الشعر ولا من العلم[1] ! .

وقد أشار العلوى[2] إلى ذلك فى قوله إن الفهم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق ، والجائز المعروف المألوف ، ويتشوق إليه ، ويتجلى له . ويستوحش من الكلام الجائر ، والخطأ الباطل ، المجهول المنكر ، وينفر منه ، ويصدأ له .

* * *

وقد يكون من المناسب فى هذا المقام الإشارة إلى رأى جديد ، أو رأى غريب ، من الآراء التى تغالى فى الدعوة إلى الالتزام بالعلم وقواعده والمنطق وأصوله .

وينكر صاحب هذا الرأى وهو سلامة موسى أن تكون هناك بلاغة من البلاغات غير البلاغة التى تخاطب العقل بالمنطق والحساب والأرقام ، ويكاد هذا الرأى — إذا أمعنا النظر فيه — يدعو إلى إلغاء الأدب والفنون والقضاء على الخصائص الفنية والتعبيرية عن العواطف الإنسانية .

وقد صاغ سلامة موسى هذا الرأى فى كتاب سماه « البلاغة العصرية واللغة العربية » وذهب فيه إلى أن المنطق ينبغى أن يكون أساس البلاغة وقال[1] إن مخاطبة العقل ينبغى

(١) فصول من النقد عند العقاد ٢٣٤ .
(٢) عيار الشعر ١٤.
(٣) البلاغة العصرية واللغة العربية ٥٦ .

أن تكون غاية المنشىء بدلا من مخاطبة العواطف . وقال أيضاً إن البلاغة ، كما هي الآن فى لغتنا العربية ، تخاطب العواطف دون العقل ، وهذا ضرر عظيم ، فإننا حين ننصح أحد الشبان بأن يسلك السلوك الحسن فى الدنيا ، ويتخذ أسلوباً ناجحاً فى الحياة نشير عليه بأن يجعل العقل والمنطق — دون العاطفة والانفعال — هدفه ووسيلته فى كل ما يعمل . ولكن البلاغة العربية فى حالها الحاضر هى بلاغة العاطفة والانفعال فقط .

ويستطرد إلى القول بأننا جعلنا المنطق أساس البلاغة فإننا عندئذ نجعل قواعد المنطق ونظريات إقليدس مما يدرس للتفكير الحسن ، وهو الغاية الأولى للبلاغة ، ونبين قيمة الأرقام فى التفكير الحسن ، ثم تأتى بعد ذلك الفنون ، وهى عاطفية إنسانية للترفيه الذهنى .. ولكن يجب أن نذكر أن التفكير الدقيق أخطر وأثمن من الترفيه الذهنى بالفنون ! .

وقد يكون الدافع إلى هذا الرأى الرغبة فى إنهاض الأمة فى نواحيها الفكرية والعقلية والعلمية ، إذ أن صاحبه يجهر بالدعوة إلى تنحية البلاغة والأدب والفن جانبا ، والاتجاه نحو العلم والفلسفة والمنطق ، وتجريد الأدب من غايته فى التعبير عن العواطف الإنسانية .

والذين يخدمون العلم والتفكير هم العلماء والمفكرون . ولانستطيع أن ندعى أن الأدباء وحدهم هم الذين يمثلون الطبقة المفكرة فى الأمة ، لأنهم فى الحقيقة إنما يمثلون طبقة واحدة من طبقات أهل الفنون ، وليس من الممكن تحقيق تلك الغاية التى دعا إليها الكاتب إلا إذا اجتمعت الموهبتان فى إنسان فكان فنانا وكان مفكراً ، وهو حينئذ مطالب بما يوفى بحق كل موهبة من الموهبتين .

أما العواطف فلا مناص من الاعتراف بها ، والاعتراف بمدى ما تستطيع أن تؤثر فى الإنسان ، وتوجه من تصرفاته فى هذه الحياة . وهى فى هذا التأثير أبعد أثراً وأشد خطراً فى نفوس الأفراد والجماعات من آثار المنطق والتفكير فى حياتهم .

وكذلك يجب ألا ننسى الفوارق الطبيعية بين استعدادات الشعوب ، وبين حظ الأفراد فى الجماعة الواحدة ، من حيث يقظة الجانب الفكرى ، أو الاستعداد لمزاولة فن من الفنون الإنسانية . ولاشك أن الدعوة إلى تنمية الوعى وتنشيط الفكر واجبة ، لأثرها فى حياة الأمم وسعاتها . ولكن ينبغى ألا يكون ذلك على حساب الفنون التى عشقتها

الإنسانية ، ولاعلى أساس التضحية بموهبة من المواهب وجدت فيها ريا لظمئها ، ومتنفسا لمشاعرها وعواطفها .

ثم إن الخلط بين رسالة العلوم والمنطق والفلسفة ورسالة الفنون والآداب له أثره وخطورته فى هدم التخصص الذى قامت عليه الحضارة الراهنة ، وازدهرت به الحياة الإنسانية المعاصرة .

* * *

أما الرأى الآخر فليس جديداً على روح النقد العربى ، ففيه من الأقوال الصريحة المفصلة شواهد كافية لإثبات الحيوية فى هذا النقد ، لأن الاختلاف فى الآراء مبنى على الاختلاف فى قيم الأشياء وفى تصورها وتقديرها . وهو يدل على يقظة الإحساس وتنبه الوعى ، كما يدل على عمق فى التأمل والتفكير ، يبدو فى كثير مما بسطوه من جودة التعليل للفكرة التى ذهب كل فريق إليها .

فالشاعر عند الأصمعى (ت ٢١٦ هـ) هو « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظة كبيراً ، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً » .

والحق أن المعنى الخسيس خسيس فى ذاته ، والمعنى الجيل جليل فى ذاته ، وإنما تبدو مقدرة الأديب أو الشاعر فى تصحيح ما يمتنع ، ومنع مالا يصح .

والشاعر — فى مثل ذلك الاتجاه — ليس ملزما بالصدق ، والناقد أيضاً ليس باحثاً عن الصدق ، لأن هذا ليس هدف الأديب من فنه أو صناعته ، ولكن عليه أن يشكل مادته ، ويصور تجربته فى صورة فنية زاهية معجمة .

وفيما روى عن عبدالله بن المقفع (ت ١٤٣ هـ) مما عرف به البلاغة قوله إنها « كشف ما غمض من الحق ، وتصوير الحق فى صورة الباطل ، والباطل فى صورة الحق » .

وقد عقب أبوهلال العسكرى (ت ٣٩٥ هـ) فى « الصناعتين » على ذلك بأن الذى قاله ابن المقفع أمر صحيح ، لايخفى موضع الصواب فيه على أحد من أهل التمييز والتحصيل . وذلك أن الأمر الظاهر الصحيح الثابت المكشوف ينادى على نفسه بالصحة ، ولايحوج إلى التكلف لصحته . وإنما الشأن فى تحسين ماليس بحسن ،

وتصحيح ماليس بصحيح بضرب من الاحتيال والتخيل ، ونوع من العلل والمعاريض والمعاذير ، ليخفى موضع الإشارة ، ويغمض موضوع التقصير .

وما أكثر ما يحتاج الكاتب إلى هذا الجنس عند اعتذاره من هزيمة أو حاجته إلى تغيير رسم ، أو رفع منزلة دنيء له فيه هوى ، أو حط منزلة شريف استحق ذلك إلى غير ذلك من عوارض الأمور ، وأعلى رتب البلاغة – كما يرى أبوهلال – أن يحتج للمذموم ، حتى يخرجه فى معرض المحمود ، وللمحمود حتى يصيره فى صورة المذموم .

ويدل مايقع فيه بعض الشعراء من التناقض على أن الأدب لايتقيد بالحقائق العقلية ولايتحراها ، وإن وقعت فى بعضه أحياناً .

ولو كان الأدب يعبر عن تلك الحقائق كما هى كان عليه أن يلتزم طريقاً واحدا ، ويقيد الأدباء بأفكار واحدة لايحيدون عنها . ولكنه بطبيعته يتناول الممكنات التى تحتمل الوجود كما تحتمل العدم ، وتكون أولا تكون ، ويصف أفعالها فى النفوس . وهى أفعال متضاربة بين الناس كما تتضارب فى داخل النفس الواحدة التى ترضى عن الشيء أحيانا كل الرضا ، وتسخط عليه ذاته ، أو تقل درجة رضاها عنه فى أحيان أخرى .

وليس ذلك شأن الحقائق الثابتة التى لاتتعدد ولا تتغير ، ولكن الذى يتعدد هو مشاعر الناس ، أو مشاعر الإنسان نحوها ، وعلى التعبير الأدبى وعلى القدرة البيانية لدى الكاتب أو الشاعر أن تكون مطاوعة فى كلا الحالين .

وذلك ما دعا قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) إلى أن ينبه فى كتابه « نقد الشعر » إلى أن مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين ، بأن يصف شيئاً واحداً وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا ، غير منكر عليه ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم .

بل إنه ليذهب إلى أكثر من ذلك حين يصرح بأن هذا الصنيع من الشاعر يدل على قوته فى صناعته واقتداره عليها . ووصف بهذا الاقتدار والقوة والتصرف الذى بدا فيه الإحسان والحذق أمرأ القيس ، لما وجد النقاد يعيبونه بالتناقض فى قوله :

فلو أنَّ ما أسعى لأدنى معيشةٍ
كفانى ، ولم أطلبْ ، قليل من المال

ولكنّما أسعَى لمجد مُؤثَّـــلِ
وقد يُدرِكُ المجدَ المؤثَّلِ أمثالى

وقوله فى موضع آخر :

أَلا إلا تكنْ إبلٌ فَمِعْزى كأنَّ قرونَ جِلَّتِها العِصىُّ
فتملأُ بيتَنا أَقِطــاً وسَمْنــاً وحَسْبُكَ مِنَ غِنى شبعٌ ورِىُّ

والذين عابوه إنما وصفوه بالمناقضة حيث وصف نفسه فى موضع بسمو الهمة ، وقلة الرضا بدنىء المعيشة ، وأطرى فى موضع آخر القناعة ، وأخبر عن اكتفاء الإنسان بشبعه وريه ، ثم صرح قدامة بأنه لايجد موضعا للعيب ، لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً ، بل إن ما يراد منه إذا أخذ فى معنى من المعانى ، كائنا ماكان ، أن يجيده فى وقته الحاضر ، لا أن يطالب بألا ينسخ ماقاله فى وقت آخر .

والذى يمكن الاستفادة من مثل ذلك الكلام أن التناقض فى القول الواحد يظهر فيه الخطأ والاضطراب ، ويظهر بطلانه بسرعة بعامل التجاور والارتباط بين أجزاء العبارة وأجزاء التجربة ، وهذا هو ما يحول بين النفس والإعجاب بالعمل الأدبى ومحتوياته ، لأنه يستثير العقول لإصدار الحكم السريع بالخلط والاضطراب ، ومحاسبة الشاعر أو الكاتب على تلك الفوضى والتخليط فى العواطف ، أو فى منهج التفكير .

أما الإعجاب بشىء ما فى عمل من الأعمال ألفه صاحبه فى وقت من الأوقات فإنه لايمنع الإعجاب بما قد يخالف هذا الشىء أو يناقضه فى عمل آخر ، وذلك لأن الكمال الذى يتكشف لنا كال مرتبط بطبيعتنا وبملكاتنا ، ولولا ذلك لما كانت له قيمة فى نظرنا وهو — كما يقول جورج سانتيانا — يتكشف لنا فى لحظات وجيزة ، غير أن ذلك لايعنى إنه شىء غير ثابت أو أنه خيال محض ، ولكن قدرة الانسان على الانتباه لاتظل على نفس الحال دائما ، فنحن نستعرض الأشياء شيئاً فشيئاً ، وعمليات التركيب وإدراك الواقع عمليات تحدث من وقت إلى آخر ، وهذا هو النظام الذى يحدد جميع ما نملك ، فنحن لانعى طول الوقت أنفسنا وبيئتنا الطبيعية ، وما يسيطر علينا من عواطف أو معتقدات عميقة ، فلا عجب إذن إذا لم نكن نعى طول الوقت ذلك الكمال الذى هو المثل الأعلى الضمنى لكل ما نرغب فيه ، ونفضله على غيره . إننا لانرى هذا الكمال إلا فى أجزائه

فحسب ، حينما توجه العاطفة أو الإدراك انتباهنا إلى عناصره المختلفة الواحد تلو الآخر ، وإن بعضنا لايحاول أبداً أن يدركه فى كليته(١) .

وقد يرى بعض النقاد أن الجمال هو الحق ، وأن الحق هو الجمال ، كما ذهب إلى ذلك الشاعر الإنجليزى « كيتس John Keats » ! وقد عشق من الجمال فى الأشياء ، إذ أن رؤية الأشياء فى جمالها هى رؤية للأشياء فى صدقها ، وكان كيتس يدرك ذلك ، فعبر عنه نثرا بقوله : « مايتصوره الخيال على أنه الجمال لابد وأن يكون الصدق » كما عبر عن المعنى نفسه فى شعر له خالد قال فيه :

« الجمال هو الصدق ، والصدق هو الجمال — ذلك هو كل ما تعرفه على سطح البسيطة ، وهو كل ما تحتاج إلى معرفته » .

ويعقب أرنولد على هذا بقوله « وليس هذا هو كل شىء ، ولكنه قول حق ، وحق فى عمق ، وما أشد حاجتنا إلى معرفته ، وفى موكب الجمال لايسير الصدق وحده فحسب ، بل يسير الفرح والابتهاج كذلك(٢) .

وقد وجه « أ . ف . جاريت » فى كتابه « فلسفة الجمال » نقداً إلى كيتس ، وقال إن الشاعر لم يكن مضطراً إلى ذكر الحق فى قصيدة شعرية ثم يوجه إلى هذه النظرية نقدين مبدئيين :

١ — إن (الجمال) إذا كان لايقصد به إلا (الحق) جاز لنا أن نستغنى بإحدى اللفظتين عن الأخرى ، واستطعنا دائما أن نستعمل إحدى اللفظتين فى مكان الأخرى .

ولو صحت هذه النظرية أيضاً لكان من الجميل قولنا : « إن وباء الجدرى منتشر » — إذا كان ذلك صحيحاً — ولكن من الجميل قولنا إن الجذر التربيعى للرقم (٩) هو (٣) .

٢ — إن الأشياء الجميلة لايمكن أن توصف كلها بالصدق ، وإلا فكيف نستطيع القول بأن مناظر الطبيعة صادقة ، بأى معنى عادى تحتمله كلمة (الصدق) كيف

---

(١) الاحساس بالجمال ٢٧٨ .

(٢) ماثيو أرنولد (مقالات فى النقد) ٩١ .

تصدق الزهرة أو الغروب أو الشلال ؟ ومع ذلك فنحن نصفها بالجمال من غير شك(١) .

وقيل ذلك بزمان طويل فصل أفلاطون بين الجمال والحقيقة ، لأن أشعار هوميروس ، وإن كانت آية من آيات الجمال ، لاتصلح دليلا على الزمان والمكان .. وليس الجمال عند أفلاطون شيئاً طبيعياً كالذهب ، وإنما هو علاقة الأشياء بعقولنا ، أو قل : بأغراضنا ! .

ومفهوم هذا الاعتراض هو مفهوم ما سلف من قول قدامة : إن الشاعر لايطالب ، أو لايوصف ، بكونه صادقاً ، وإنما هو مطالب بتحقيق غايته الأصلية أولا ، وهى إتقان الصورة وإجادة التعبير عن مشاعره وتجاربه ، فإذا تحققت وراء ذلك غاية نبيلة واتفق للشاعر ، كما يقول الآمدى (ت ٣٧٠ هـ) فى كتاب « الموازنة » معنى لطيف ، أو حكمة أو أدب حسن ، فذلك زائد فى بهاء الكلام ، وإن لم يتحقق فقد قام الكلام بنفسه ، واستغنى عما سواه .

وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عباراته مقصرة عنها ، ولسانه غير مدرك لها ، حتى يتعمد دقيق المعانى من فلسفة يونان ، أو حكمة الهند ، أو أدب الفرس ، ويكون أكثرها ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب ، وإن اتفق فى تضعيف ذلك شىء من صحيح الوصف وسليمه ، قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ، ومعان لطيفة حسنة ، فإن شئت دعوناك حكيما ، أو سميناك فيلسوفا ، ولكنا لانسميك شاعراً ولاندعوك بليغاً ، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ، ولا على مذاهبهم ، فإن سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ، ولا المحسنين الفصحاء(٢) .

أرأيت إلى هذا الكلام الذى يملؤك روعة بفكرته ، ويأسر عقلك بوضوحه فى ذلك التراث العربى الخالد الذى قل الناظرون فيه ، ورماه الذين لم يقرءوا بالتخلف والرجعية والجمود ؟ .

* * *

---

(١) فلسفة الجمال ٣٤ .

(٢) الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ١ / ٤٠٢ .

وبعض فلاسفة الجمال يؤكدون أن الجمال ليس هو الفائدة ، وليس مقترنا بها دائما ، فإن النمر والفراشة أقل نفعاً من الخنزير ، ولكننا عادة نعدهما أجمل منه ، وأن أنف الخنزير لأنفع للخنزير من أنف الإنسان له ، ولكننا نعد أنف الخنزير عادة أقل جمالا من أنف الإنسان ، وأن الفضة لتبدو أجمل من الحديد والفحم ، وإن كانت أقل منهما نفعاً .

ويقول أوسكار وايلد إن كل الفن لانفع فيه .. ويؤكد هؤلاء أن الفائدة لايكاد يكون بينها وبين الفن أو الجمال علاقة ما ، حتى لايكاد أحدهما يعرف الآخر إذا رآه ، وقد تستطيع الأشياء المفيدة أن تكون جميلة دون أن تتأثر بذلك الجمال أو النفع أقل تأثير(٢) .

وقد أثر عن بزرجمهر حديث فى فضائل الكلام ورذائله ، وبعض ذلك داخل فى الشعر ، فقال : إن فضائل الكلام خمس ، إذا نقصت منها فضيلة واحدة ، سقط فضل سائرها .

وهى : أن يكون الكلام صدقا ، وأن يوقع موقع الانتفاع به ، وأن يتكلم به في حينه ، وأن يحسن تأليفه ، وأن يستعمل منه مقدار الحاجة .

قال : ورذائله بالضد من ذلك ، فإنه إن كان صدقا ، ولم يوقع موقع الانتفاع به ، بطل فضل الصدق منه .

وإن كان صدقا ، وأوقع موقع الانتفاع به ، ولم يتكلم به فى حينه ؛ لم يغنه الصدق ، ولم ينتفع به .

وإن كان صدقا ، وأوقع موقع الانتفاع به ، وتكلم به فى حينه ولم يحسن تأليفه ، ولم يستقر فى قلب مستمعه ، بطل فضل الخلال الثلاث منه .

وإن كان صدقا ، وأوقع موقع الانتفاع به ، وتكلم به فى حينه وأحسن تأليفه ، ثم استعمل منه فوق الحاجة ، خرج إلى الهذر ، أو نقص عن التمام ، صار مبتوراً ، وسقط منه فضل الخلال كلها .

---

(٢) فلسفة الجمال ١٦ .

وقد عقب الآمدى على كلام بزرجمهر(١) بأنه إنما أراد الكلام المنثور الذى يخاطب به الملوك ، ويقدمه المتكلم أمام حاجته .

أما الشاعر فإنه لايطالب بأن يكون قوله صدقاً ، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به ، لأنه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر ، ولا أن يجعل له وقتا دون وقت .

وبقيت الخلتان الأخريان ، وهما واجبتان فى شعر كل شاعر ، وذلك أن يحسن تأليفه ، ولايزيد فيه شيئاً على قدر حاجته . فصحة التأليف فى الشعر ، وفى كل صناعة هى أقوى دعائمه بعد صحة المعنى ؛ فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه .

وقد تكرر هذا الرأى عند كثير من نقاد الأدب العربى ، ومنهم ابن وهب صاحب « البرهان » الذى يصرح بأن للشاعر أن يقتصد فى الوصف أو التشبيه أو المدح أو الذم ، وله أن يبالغ ، وله أن يسرف حتى يناسب قوله المحال ويضاهيه .

وليس من المستحسن السرف والكذب والإحالة فى شىء من فنون القول إلا فى الشعر . وأشار ابن وهب إلى أن أرسطوطاليس وصف الشعر بأن الكذب فيه أكثر من الصدق ، وذكر أن ذلك جائز فى الصياغة الشعرية(٢) .. ومثل ابن وهب لما أسرف فيه الشاعر حتى أخرج كلامه إلى الكذب والمحال ، وهو مع ذلك مستحسن ، بقول أبى نواس :

وَثِقْتُ بحبلٍ من حبالِ محمدٍ أَمِنْتُ به من طارق الحدثانِ
فلو تسألُ الأيام مااسمي مادَرَتْ وأين مكانى ما عرفْنَ مكانى
تغطَّيْتُ من دهرِى بظلِّ جناحِه فعينى ترى دَهْرِى ، وليسَ يرانى

ومنهم أبوهلال صاحب « الصناعتين » الذى يرى أن أكثر الشعر قد بنى على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة ، والنعوت الخارجة عن العادات ، والألفاظ الكاذبة ، من قذف المحصنات ، وشهادة الزور ، وقول البهتان ، ولاسيما الشعر الجاهلى الذى هو أقوى الشعر وأفحله ، وليس يراد من الشعر إلا حسن اللفظ ، وجودة المعنى . هذا هو الذى سوغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه .

---

(١) انظر (الموازنة) ١ / ٤٠٤ .
(٢) البرهان فى وجوه البيان ١٨٥ .

ونقل عن بعض الفلاسفة أنه قيل له : فلان يكذب فى شعره ! فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء(١) .

والمقصود بالكذب هنا هو تجاوز حقائق الأشياء ، وهى الحقائق المعروفة التى تتكون منها ماهياتها ، والتحدث عنها بغير هذه الحقائق ، أو أن يكون لتلك الأحاديث أصل ، ولكن الشعراء لايلتزمون ولا يقفون عنده ، بل إنهم يسرفون فى هذا الأصل ، ويغالون ويبالغون فيه ، حتى يجاوزوا دائرة المعروف الممكن إلى دائرة المستحيل الذى لايقع .

وقد يرى قوم من النقاد فساد ذلك التجاوز ، ويرون أن المبالغة فى وصف الأشياء لايكاد يستعملها إلا من عجز عن استعمال المألوف والاختراع الجارى على الأساليب المعهودة ، فعمد إلى هذه المبالغة ، ليسد خلل بلادته ، بما يأتى من التهويل ، فيخرج بالكلام إلى حد الاستحالة .

ولكن فريقاً آخر من النقاد ، ومنهم قدامة بن جعفر ، يرون أن الغلوّ أجود المذهبين ، الغلو والاقتصار على الحد الأوسط — ويقولون إنه رأى العالمين بالشعر والشعراء قديماً ، فقد قال قائلهم « أحسن الشعر أكذبه » أو « أعذبه أكذبه » وكذا يذهب فلاسفة اليونانيين فى الشعر على مذهب لغتهم .

ولعل هذا الرأى أقرب الآراء إلى طبيعة الشعر الذى يعتمد على التخييل ، ويكون جماله بما يبدو فيه من المعانى التى لاتؤلف . والمنطقيون يقولون فى حده إنه « قياس مؤلف من المخيلات ، والغرض منه انفعال النفس بالترغيب ، والتنفير » ومعنى هذا أن الحقائق العقلية ليست سبيل معانيه ، وليس اثبات تلك الحقائق ميدانه أو غايته ، وإنما غايته التأثير فى العواطف ، وإثارة النفوس . ولاشك أن ذلك الغلو من أسباب التأثير ، وإخراج الشعور من دائرة الواقع أو دائرة الحس إلى عالم خيالى يصوره الشاعر بخياله المغالى المغرب . وذلك الإغراب هو الذى يجعل النفوس تستشرق ، وتتابع الشاعر ، فى تأمل وتدقيق لتدرك الجديد الذى أبدعه الشاعر مما ليس معروفاً ولا مألوفاً ، وهذا ما أراده القائلون بقولهم « خيرُ الشعر أكذبُه » أو « أعْذَبُه أكذَبُه » ! وقول البحترى :

كلفتمونـــا حدُودَ منطقِكـــمْ فى الشعر يكفِى عن صِدْقة كذِبُهْ

---

(١) كتاب الصناعتين ١٣٧ .

« أراد كلفتمونا أن نجرى مقاييس الشعر على حدود المنطق ، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق ، حتى لاندعى إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ، ويلجىء إلى موجبه ، مع أن الشعر يكفى فيه التخييل ، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل .

والصنعة إنما يمد باعها شعاعها ، ويتسع ميدانها ، وتتفرع أفنانها ، حيث يعتمد الاتساع والتخييل ، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل ، وحيث يقصد التلطف والتأويل ، ويذهب بالقول مذهب المبالغة ، والإغراق فى المدح والذم والوصف والبث والفخر والمباهاة ، وسائر المقاصد والأغراض . وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ، ويبدىء فى اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً ، ومدداً من المعانى متتابعاً ، ويكون كالمغترف من غدير لاينقطع ، والمستخرج من معدن لاينتهى[1] .

وهذا القول فى الاتساع والتخييل والإبداع الذى يقرره ناقد عربى كبير هو قول أنصار التحرير من شتى القيود التى تحد من حرية الأديب ، وتقف فى وجه التعبير الصريح الجميل عن شعوره الصادق عما يثيره من العواطف والانفعالات والتجارب التى يحس بالحاجة إلى التعبير عنها . وهؤلاء يرفضون « الالتزام » بشتى ضروبه الحقيقية والاجتماعية والسلوكية ولايرضون إلا التزاماً واحداً بالفنية ، وما تقتضيه من دوافع الإثارة والتأثير ، ويحقق الإمتاع الجمالى ، بالتعبير الأدبى الذى يصب فيه الأديب طاقاته الفنية ، وقدراته الإبداعية .

وتلك هى تعاليم المدرسة التأثيرية ، والمقياس الأوحد الذى تقوم عليه هذه المدرسة ، هو مقياس التأثير « فلا يقال إن هذه القصيدة قصيدة كلاسيكية أو قصيدة رومانتيكية ، بل يقال إنها قصيدة جميلة ، أو قصيدة رديئة ، المهم هو شعور القارىء وشعور الناقد . وليس إلا قارئا مرهف الحس ، سليم الذوق . المهم هو التأثير ، تأثير الشيء الموصوف فى الكاتب الواصف ، وتأثير الوصف فى قارىء الوصف .

ومايقال فى الأدب يقال فى سائر الفنون ، ليس الفن تصويراً للحقيقة ، فمن ذا الذى يعرف حقائق الأشياء ؟ ليس الفن التزاماً بالواقع ، فكل منا يرى الواقع من زاويته الخاصة ، وبين هذه الزوايا الكثيرة يضيع الواقع إن كان هناك واقع ! .

---

(١) عبدالقاهر الجرجانى (أسرار البلاغة) ٢٣٧ .

ليس الفن فى خدمة الأخلاق ، وليس الفن فى خدمة المجتمع ، ليس الفن فى خدمة شىء ما ، فكل هذه مدارس فى علم الجمال جربها الفنانون ، فوجدوا إنها زائلة . إن الفن فى خدمة الشعور ، والشعور فى خدمة الجمال ، والجمال كالشعور شىء متغير ، مقاييسه فى حركة دائمة ، وفى تطور دائم ، لأن الحياة ذاتها فى تطور دائم .

وعلى هذا فإن الجمال كالشعور ، ليست له مقاييس محدودة غير ما تشعر به فى تلك اللحظة ، وفى ذلك المكان ، وفى تلك الظروف(١) .

* * *

ولعل من أبدع الآراء الناصعة وأكثرها إشراقاً فى تاريخ تفكير الناقد العربى فى مثل ذلك التفريق بين رؤية الفنان ورؤية العالم الباحث عن الحقيقة – تلك المناقشة الواعية التى بسطها القاضى على بن عبدالعزيز الجرجانى (ت ٣٩٢ هـ) فى « الوساطة » وفيها يرد على خصوم أبى الطيب المتنبى الذين أخذوا عليه عدم التحرى فى معانيه ، وعدم التدقيق فيما يفتن فيه من صور التمثيل والربط بين الأشياء . وحاسبوه على فقد هذه الدقة محاسبتهم للعالم الذى تنقصه الدقة فى الاستقصاء ، وفى الوصل بين الأشياء .
أخذوه عليه قوله :

بَليتُ بِلى الأطلال إن لم أقِفْ بها وقوف شحيح ضاعَ فى التُّرْبِ خاتمُهْ

وقالوا : إنه أراد التناهى فى إطالة الوقوف فبالغ فى تقصيره .

وكم عسى هذا الشحيح – بالغاً ما بلغ من الشح – وواقعاً حيث وقع من البخل – أن يقف على خاتمه !؟ .

والخاتم أيضاً ليس مما يخفى فى الترب إذا طلب ، ولا يعسر وجوده إذا فتش ! .

وقد ذهب المحتجون عن أبى الطيب فى الاحتجاج له والاعتذار عنه مذاهب لم يرض القاضى عن أكثرها ..

أما احتجاجه هو فإن التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصيغة وأخرى بالحال والطريقة ، فإذا قال الشاعر – وهو يريد إطالة وقوفه – إنى أقف وقوف شحيح ضاع خاتمه ، ولم يرد التسوية بين الوقوفين فى القدر والزمان والصورة .

---

(١) د . لويس عوض (النقد الأدبى فى أمريكا) = (دراسات فى الأدب الامريكى) ١٩٦ .

وإنما يريد لأقفن وقوفا زائداً على القدر المعتاد ، خارجاً عن حد الاعتدال كما أن وقوف الشحيح يزيد على مايعرف فى أمثاله ، وعلى ماجرت به العادة فى أضرابه . وإنما هو كقول الشاعر :

رب ليل أمد من نفس العا شق طولا قطعته بانتحـــاب

ونحن نعلم أن نفس العاشق – بالغا مابلغ – لايمتد امتداد أقصر أجزاء الليل ، وأن الساعة الواحدة من ساعاته لاتنقضى إلا عن أنفاس لاتحصى ، كائنة ما كانت فى امتداد طولها .

وإنما مراد الشاعر أن هذا الليل زائد فى الطول على مقادير الليالى ، كزيادة نفس العاشق على الأنفاس .

فهذا وجه لايرى به بأس فى تصحيح المعنى .

هذا وإن كان من رأى القاضى « ألا يؤاخذ الشاعر بهذه الدقائق الفلسفية مالم يأخذ نفسه بها ، ويتكلف التعمل لها ، فيؤخذ فيها حينئذ بحكمه ، ويطالب بما جنى على نفسه »(١) .

ويقول القاضى فى موضع آخر إن الشعر لايحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولايحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة . وقد يكون الشىء متقنا محكما ، ولايكون حلوا مقبولا . ويكون جيداً وثيقاً ، وإن لم يكن لطيفا رشيقاً . وقد تجد الصورة الحسية والخلقة التامة مقلية ممقوتة ، وأخرى دونها مستحلاة مرموقة . ولكل صناعة أهل يرجع إليهم فى خصائصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها(٢) .

ثم أليس كلام القاضى عن الشعر هو كلام « كروتشه » عن فن الرسم(٣) فى قوله « قد يكون المنظر الذى تمثله لوحة من اللوحات حبيبا إلى قلوبنا ، لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة ، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية ، وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية . مع أن المنظر ثقيل على النفس مقيت » .

* * *

(١) القاضى الجرجانى (الوساطة بين المتنبى وخصومه) ٤٨٥ .
(٢) المصدر السابق ٩٧ .
(٣) المجمل فى فلسفة الفن ٢٨ .

وفى مثل ذلك الكلام المفصل الصريح تبرز وجهة نظر النقاد الذين يحرصون على خاصية الأدب ، أو خاصية الشعر ، وهى الافتنان فى التصوير ، والتفوق فى التعبير ، كما يبدو تغاضيهم عن محاسبة الشاعر على مايبدو فى كلامه من خروج على المنطق ، أو من كذب ينشأ على الغلو والإحالة ، إذا كان فى ذلك مايحقق غايته التى يرمى إليها من التأثير أو الإقناع ، أو استطاعته نقل التجارب وتوصيلها إلى الجماهير الذين يتلقون أدبه قراءة أو سماعاً ، لأن من شأن الشعر أن يحبب إلى النفوس ماقصد الشاعر تحبيبه إليها ، ويكره إليها ماقصد تكريهه ، ليحملها بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن الشعر من حسن التخييل . وأفضل الشعر — كما يقول حازم فى « منهاج البلغاء » هو ما حسنت محاكاته وهيئته ، وقويت شهرته أو صدقه ، أو خفى كذبه ، وقامت غرابته ، وإن كان يعد حذقاً للشاعر اقتداره على ترويج الكذب ، وتمويهه على النفس ، وإعجالها إلى التأثر له قبل إعمالها الروية فيما هو عليه .. وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة ، واضح الكذب ، خلوا من الغرابة .

وما أجدر ماكان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً ، وإن كان موزوناً مقفى ، إذ المقصود بالشعر معدوم منه ، لأن ماكان بهذه الصفة من الكلام الوارد فى الشعر لاتتأثر النفس لمقتضاه ، لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب . وقبح المحاكاة يغطى على كثير من حسن المحاكى أو قبحه ويشغل عن تخيل ذلك ! .

الالتزام الخلقى

ومن أهم القضايا التى يثيرها النقد الأدبى فى هذا الزمان قضية المضمون الأدبى وعلاقته بالفكرة الخلقية وقواعد السلوك الإنسانى ، أو بعبارة أخرى محاولة تقويم الأدب على أساس ماتضمن من معانى الفضائل ، وبمقدار ما أشاد بها ورغب فيها بما صورها فى صورة زاهية تبعث فى نفوس المتلقين إعجاباً بها ، وتقديساً لمبادئها ، وكذلك عرض الرذائل بصورة تشمئز منها النفوس ، وتحملها على النفور منها .

وذلك ضرب من ضروب « الالتزام » أوجبه الحكماء وفلاسفة الأخلاق ، منذ كانت الفكرة الخلقية ، ومنذ كان لها أشياع يدعون إليها ، ويدافعون عنها ، ويحاربون الرذيلة موضحين أضرارها ، وما تؤدى إليه من ضروب الفساد والانحلال للمجتمعات الإنسانية .

وهؤلاء يؤمنون بالدور الذى يؤديه الفن الأدبى فى حياة الأفراد والجماعات ، ويعرفون قبل ذلك مدى تقبل النفوس له وارتياحها إليه ، بما يحدث فيها من المسرة والإمتاع . وفى بعض دفاع سقراط عن نفسه أمام المحلفين الذين حكموا عليه بالموت نراه يعتذر لقضاته عن أسلوبه الذى لايشبه أساليب الخطباء لأنه خلا من الزخرف والتنميق فيقول : « لست أدرى أيها الأثينيون كيف أثر متهمى فى نفوسكم ؟ أما أنا فقد أحسست لكلماتهم الخلابة أثراً قويا نسيت معه نفسى » ! . وفى مسرحية « الضفادع » التى ألفها الشاعر اليونانى الساخر « أريستوفانيس » نقد لاذع للشاعر « يوريبيدس » أجراه على لسان « أسخليوس » ووصف فيه شعر «يوريبيدس» بأن فيه ماتحرمه الشرائع والقوانين ، كما فى مسرحيته إيولا « **Eola** » التى يبيح فيها زواج الأخ من أخته ، وتلك عادة يحرمها دين اليونان وتقاليدهم ، وهو شعر مفسد لحياة الشعب ، وللمثل الرفيعة التى ينبغى أن يسعى إليها ؛ وذلك بالقدوة السيئة التى يبرزها فى مسرحياته فهو مثلا قد حمل زوجات شريفات لأزواج أفاضل على شرب السم عندما وصمن بالعار مثل فايدرا « **Phaedra** » زوجة ملك تيسيوس التى صورها فى مسرحية « هيبولوتوس » وقد

وقعت فى غرام الابن غير الشرعى لزوجها الذى سميت المأساة باسمه ، والذى أعرض عن حبها . ومثل سثينيبويا « Stheneboia » زوجة ملك أرجوس التى أحبت بالليروفون صديق زوجها ؛ فلما لم يبادلها حباً بحب اتهمته بأنه حاول الاعتداء عليها ، ولما انكشف أمرها تجرعت السم فماتت .

وكذلك رأى أفلاطون أن للشعر رسالة سامية إن لم يحققها فهو شعر فاسد ، لأنه أوهام لاتجد لها ظلالا فى عالم الحقيقة ، والشعر ينبغى أن يحث الناس على فعل الخير ، وأن يصور الناس تصويراً ملائماً من شأنه أن يؤخذ على سبيل الاحتذاء .

وكذلك الحال فى الفن الروائى ؛ يجب أن تكون الملهاة « الكوميديا » متجهة إلى السخرية من الأخلاق الذميمة . أما المأساة « التراجيديا » فيجب أن تمثل العواطف النبيلة ، وأن يكون كل أشخاصها ممن ينتسبون إلى الطبقة الممتازة ، لكى تمثل ما فيها من عواطف نبيلة .

وقد صرح أفلاطون بأن فن الشعر إذا كان ممتعاً وساراً فإن خطورته الكبرى تكمن فيما يبعثه فى نفوس الآخرين من اللذة والطرب ؛ لأنه قد يدفعهم إلى الرضا عما فيه مما قد يتنافى مع الحقيقة أو مع الفضيلة ، وكثير من الفضلاء الذين ينبغى أن نحذو حذوهم قد وقعوا فى شراك الحب ولكنهم استطاعوا أن يكبتوا عواطفهم ، وأن يخفوا أشواقهم إذا ظنوا أن الجهر بها ضار . وهؤلاء أجدر بالاحتذاء من أولئك الشعراء الذين يلهبون العواطف ، ويثيرونها ، ويغرون الشباب بالغرام الصبيانى . وينتهى أفلاطون إلى القول بأن الشعر عمل غير جدير بمقام الذكاء البشرى لأنه تقليد سخيف ، يفسد أكثر الناس حتى الصالحين منهم ، بل هو من أشد بواعث الفساد ، لأن الشاعر المقلد يغرس نظاماً شريراً فى نفس كل فرد ، لأنه يعمل على إرضاء العواطف الدنيا فى الأفراد والجماعات .

وكذلك حمل سقراط على الخطابة ، إذ رأى أن أكثر الخطباء يرمون فى خطاباتهم إلى تحقيق أغراض ذاتية ، يحاول كل واحد منهم أن يحمل الجماعة عليها . وكذلك كان موقف أفلاطون من أولئك الخطباء ، فقد كان رأيه يمثل وجهة نظر الفيلسوف الأخلاقى الذى يعنى بالحقيقة ، ويحاول بناء مجتمع سليم فاضل ، ولذلك هاجم السفسطائيين ، وهاجم شيخهم « جورجياس » الذى كان يقرر فى دروسه أن الحقيقة لاتكفى وحدها لتكون محوراً للخطابة ، بل إن الفصاحة وقوة اللسان هى التى تجعل الخطيب قادراً على

الاستمالة التى تجذب الجماهير إليه ، وقال إن كل فكرة خلقية تختفى ، أو يجب أن تختفى فى سبيل النجاح الذى يتوخاه الخطيب .

وفى ملهاة أفلاطون المرحة « بروتاجوراس **Protagoras** » يرد على السفسطائيين فى محاورة أساسها « هل تعلم الفضيلة كما يدعي السفسطائيون » ؟ ويرى أفلاطون أنه حتى إذا كان من الممكن الحصول على الفضيلة بالتعلم فإن السفسطائيين عاجزون عن إدراك كنهها ، لأنهم يعتمدون على معارف نسبية ، والفضيلة من الحقائق الثابتة لذاتها ، وهم ينكرون هذه الحقائق الثابتة .

وكان أفلاطون يرى أن (النفس) تأتى بعد الآلهة فى القداسة ، وواجب الإنسان تعليتها وتكريمها ، وهذا التكريم لايتم بالمعارف ولا بالثروة ولا بالسلطان ، وأحرى ألا يكون بالخطابة ، ولكن ذلك يتم بالعمل على تنمية الفضيلة بذاتها ولذاتها(١) .

ومع ذلك يبيح أفلاطون الشعر إباحة غير مطلقة ، بل هو يقيدها بأن يكون ذلك الشعر الذى ينشد فى الدولة هو الشعر الذى ينشد فى تسبيح الإله وتمجيده ، وفى مدح الصلاح ، وفى التعرف على الحقيقة ، إما إذا أتيح تعظيم عرائس الشعر الغنائى والقصصى فإن هذا يؤدى إلى تحكم اللذة والألم ، وجعلهما مقياساً فى الدولة بدل الشرائع والمبادىء التى تجمع عليها العقول فى كل العصور(٢) .

* * *

وفى هذه الآراء الواضحة التى تمثل أقدم الآراء التى قيلت فى النقد الأدبى ، منذ عرفت الإنسانية الفن الأدبى ونقده ، يتأكد الحرص على المثل الأخلاقية ، وهى المثل الفطرية التى وجهت المفكرين نحو الخير والفضيلة ، وارتقت بالإنسانية من حياة الفوضى والهمجية إلى حياة الطهر والعفاف ، واتجهت بها إلى حياة متماسكة متكاملة ، وبناء مجتمعات سليمة ، تطرح فيها حياة اللهو والمجون والخلاعة ، وتقهر النفس الإنسانية الأمارة بالسوء ، والمتمردة على كل ما يقيد حريتها من القيم والفضائل ، ويحد من نزواتها الذاتية فيما تعمل وفيما تقول ، حذراً من فتنة النفوس وإغرائها بتجارب ، تعود عليها بالخزى والعار ، وعلى مجتمعها بالتفكك والانحلال .

---

(١) مقدمة كتاب الخطابة لأرسططاليس ١/٢٥ .

(٢) انظر كتابنا (النقد الأدبى عند اليونان) ٥٦ ، ٥٨ .

وقد عرف الأدب العربى طائفة كبيرة من الأعلام صانوا أدبهم وشعرهم عن الكشف والابتذال فأكبرهم الناس بهذا الصون ، وصاروا نصراء للفضيلة ومكارم الأخلاق ، وتباهوا بالترفع عن الدنيا وعما يخل بمروءات الرجال ، وفخروا بعفتهم ، ومدحوا بالعفة فى السلوك ، وبالعفة فى القول ، قال قائلهم :

أحبُّ مكارمَ الأخلاقِ جُهدى وأكرهُ أنْ أعيبَ وأنْ أُعاب

وقال آخر :

أحبُّ الفتَى ينفي الفواحشَ سمعُهُ كأنَّ به عن كلِّ فاحشةٍ وَقْرَا
سليمَ دواعى الصدرِ لاباسطاً يداً ولا مانعاً خيراً ، ولا قائلا هُجراً

وقال غيره :

فتى مِثْلُ ضوءِ الماء ليسَ بباخلٍ بخير ولا مُهْدٍ ملاماً لباخلِ
ولا قائلٍ عوراءَ تؤذى جليَسه ولا رافعٍ رأساً بعوراءَ قائلِ
ولا مظهرٍ أحدوثة السُّوء معجَباً بإعـلانِها فى المجلسِ المتقابـلِ

وقال معن بن أوس :

لَعمرُكَ ماأهويْتُ كفىَّ لريبةٍ ولا حَملتْنى نحو فاحشة رِجْلى
ولا قادنى سَمعى ولا بصرى لها ولا دلَّنى رَأيى عليها ولا عَقْلى
وأعلمُ أنىَّ لمْ تصبْنى مصيبةٌ من الدَّهرِ إلا قدْ أصابتْ فتىً قبلى
ولستُ بماشٍ ما حَييتُ بمنكرٍ من الأمرِ مايمشِى إلى مِثْله مِثْلى

وحسبنا هذه الإشارة التى ندل بها على قدم الفكرة ، ونؤكد بها اهتمام الإنسانية بالفن الأدبى منذ كان ، واعترافها بأهميته ، وتأثيره فى حياة الأفراد والمجتمعات ، وقدرته على التوجيه نحو المثل الصالحة بما يبعثه فى النفوس من اللذة والطرب ، فكأنه وعاء جميل يشتهى مايحتويه من صنوف الطعام أو الشراب .

وقد وجد هذا الاتجاه اهتماماً وعناية من النقاد العرب ، ومن العسير حصر الآراء الكثيرة التى نادى أصحابها برعاية الأخلاق والتزام الأدباء بعرض الموضوعات النافعة والأفكار الصالحة التى تنمى الفضائل الإنسانية وتحقق غايات أخلاقية ، وتشيد بالمثل التى تختلف باختلاف أصحابها فى تقدير نواحى الخير ، والإسهام فى النهوض

بالمجتمعات . وقد يكون من أمثلة هذا الاتجاه ذلك الحوار الذى دار بين علم من أعلام الزهد والمعرفة وأحد الباحثين عن مفهوم البلاغة ومعناها ، من وجهة نظر ذلك العارف الزاهد ، وهو عمرو بن عبيد ، وقد دار الحوار كما رواه أبوعثمان الجاحظ[1] — على النحو الآتى :

— ما البلاغة ؟

—ما بلغ بك الجنة ، وعَدَل بكَ عن النار ، وما بصَّرك مواقع رُشدك وعواقبَ غيك !

ليس هذا أريد !

— من لم يُحسنْ أن يسكت لم يُحسنْ أن يستمع ، ومن لم يُحسِّن الاستماع لم يُحسن القول !.

— ليس هذا أريد !

— قال النبي — ﷺ — « إنَّا معشرَ الأنبياء بِكاء » أى قليلو الكلام ، ومنه قيل : « رجل بكيء » . وكانوا يكرهون أن يَزيد منطق الرجل على عقله .

ليس هذا أريد !

— كانوا يخافون من فتنة القول ، ومن سقطات الكلام ، مالا يخافون من فتنة السكوت ، ومن سقطات الصمت .

— ليس هذا ما أريد !

— فكأنك إنما تريد تخير اللفظ ، فى حسن الإفهام !

نعم ..

— إنك إن أوتيت تقرير حجَّة الله فى عقول المكلفين ، وتخفيف المئونة على المستمعين ، وتزيين تلك المعانى فى قلوب المريدين ، بالألفاظ المستحسنة فى الآذان ، المقبولة عند الأذهان ، رغبة فى سرعة استجابتهم ونفى الشواغل عن قلوبهم ، بالموعظة الحسنة على الكتاب والسنة ، كنت قد أوتيت فصل الخطاب ، واستحققت على الله جزيل الثواب !

---

(١) البيان والتبين ١ /١١٤ .

هذا هو مفهوم البلاغة عند عمرو بن عبيد ، وعند من يمثلهم عمرو بن عبيد من الصوفيين الزاهدين ، قد تأثر فيه بأدب الصوفية وتعاليمهم ، وتحدث فيه عن المريدين وإفادتهم ؛ كما حدث عن بلاغة المنطق الذى لايكون إلا لله ، وبلاغة الصمت الذى توجبه الخشية مما قد يغضب الله . وهذا هو أدب الإسلام الذى أشار إليه الرسول ﷺ فى قوله : « رحم الله عبداً قال خيراً فغنم ، أوسكت فسلم » !

كما حدد فى هذا الكلام غاية الأدب ورسالة الكلام الذى يوصف بالبلاغة من وجهة النظر التى تلائم معتقده ، واتجاه فكره الصوفى الذى ملك عليه حسه وملأ قلبه ومشاعره . وقد أوغل عمرو بن عبيد فى العبادة وملأه الخوف من فتنة الدنيا فى القول والعمل .

والدين والأخلاق ينزعان عن قوس واحدة ، ويرميان إلى غاية واحدة ، وأدب النبوة هو الأدب الذى أدب به الله أنبياءه وأولياءه ، وهو أدب الكرامة ، وأدب الفضيلة ، ولذلك قال رسول الله ﷺ « أدَّبنى ربِّى فأحسنَ تأديبى » كما قال « إنما بُعثتُ لأتمم مكارم الأخلاق » !

وصاحب المعتقد الدينى إنما ينظر إلى معتقده نظرة خطيرة جداً ، فيبدو له الخطأ مصحوبا بنتائج خطيرة ، ويكون موقفه من الآراء التى تمس الدين — مهما يكن من حيويتها — موقف العازف عنها ، بل هو قد يضع حداً لقراءتها على الرغم مما فيها من بهجة ومتعة(١) .

وعند بعض النقاد أن أجود الشعر هو ما حقق تلك الغاية التى أصر عليها عمرو بن عبيد ، فقد نقل ابن رشيق عند عبدالكريم بن إبراهيم النهشلى(٢) أن الشعر أصناف :

فشعر هو خير كله ، وذلك ماكان فى باب الزهد والمواعظ الحسنة ، والمثل العائد على من تمثل به بالخير ، وما أشبه ذلك .

وشعر هو ظرف كله ، وذلك القول فى الأوصاف والنعوت والتشبيه وما يفتنّ به من المعانى والآداب .

وشعر هو شرٌّ كله ، وذلك الهجاء ، وما يسرع به الشاعر إلى أعراض الناس .

---

(١) انظر (فلسفة الجمال) ٧٧ .

(٢) انظر (العمدة) ١ / ٧٦ .

وشعر يتُكسب به ، وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها ، ويخاطب كل إنسان من حيث هو ، ويأتى إليه من جهة فهمه .

ومن الواضح أن أحق هذه الصنوف بالتقدير من وجهة نظر الناقد ، هو الصنف الأول الذى يجمع الخير والزهد والعفة والموعظة ، وأن الصنف الثانى يهدف إلى السلوى والإمتاع بما يحوى الشعر من معالم الفنية وخصائصها ، أما الصنفان الآخران اللذان يقصد بأولهما الهجاء والقذف ، ويقصد بالآخر منهما إلى التكسب ، والزلفى بالثناء الكاذب ، والملق الممقوت ، فهما أحطّ ألوان الشعر .

وفى مساجلة جرت بين أبى بكر محمد بن القاسم الأنبارى وأبى العباس عبدالله بن المعتز كتب ابن الأنبارى إليه :

جرى فى مجلس الأمير ذكر الحسن بن هانىء والشعر الذى قاله فى المجون ، وأنشده وهو يؤم قوماً فى صلاة وهو أن لكل ساقطة لاقطة ، ولكل كلام رواة ، وكل مقول محمول .

فكان حق شعر هذا الخليع ألا يتلقاه الناس بألسنتهم ، ولايدونونه فى كتبهم ، ولا يحمله متقدمهم إلى متأخرهم ، لأن ذوى الأقدار والأسنان يجلون عن روايته ، والأحداث يغشون بحفظه ، ولا ينشد فى المساجد ولا يتجمل بذكره فى المشاهد . فإن صنع فيه غناء كان أعظم لبليته لأنه إنما يظهر فى غلبة سلطان الهوى ، فيهيج الدواعى الدنيئة ، ويقوى الخواطر الرديئة .

والإنسان ضعيف يتنازعه على ضعفه سلطان الهوى ، ونفسه الأمارة بالسوء . والنفس فى انصبابها إلى لذاتها بمنزلة كوة منحدرة من رأس رابية إلى قرار فيه نار ، إن لم تحبس بزواجر الدين والحياء أداها انحدارها إلى مافيه هلكتها .

والحسن بن هانىء ، ومن سلك سبيله من الشعر الذى ذكرناه ، شطار كشفوا للناس عوارهم ، وهتكوا عندهم أسرارهم ، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم ، وحسنوا ركوب القبائح .

فعلى كل متدين أن يذم أخبارهم وأفعالهم ، وعلى كل متصور أن يستقبح ما استحسنوه ، ويتنزه عن فعله وحكايته . وقول هذا الخليع : « ترك ركوب المعاصى

إزدراء بعفو الله تعالى » حض على المعاصى أن يتقرب إلى الله عز وجل بها تعظيما للعفو ، وكفى بهذا مجونا وخلعا داعيا إلى التهمة لقائله فى عظم الدين . وأحسن من هذا وأوضح قول أبى العتاهية :

يخافُ معاصيَه من يتـوبُ فكيف ترى حالُ من لايتوبُ(١)

ونستطيع أن نعد هذا الكتاب الفريد وثيقة نقدية تمثل وجهة نظر دعاة الالتزام الخلقى من النقاد العرب ، من أهل الحفاظ على سلامة العقيدة ومكارم الأخلاق . وفى تلك الوثيقة تنبيه إلى أمور :

١ — عناية جماهير الناس بفن الشعر ، وحرصهم على روايته ونقله ، وذلك الحرص ظاهر فى قول ابن الأنبارى « لكل ساقطة لاقطة ، ولكل كلام رَواة ، وكل مقولة محمول » .

٢ — أن أمثال ذلك الشعر الخليع الذى كشف فيه أبونواس عن العورات ، وصور فيه الرذائل ، ووصف فيه المخازى ، جدير بأن يطرح فلا يجرى على لسان ، ولا يدون فى كتاب ، ولايرويه سلف عن خلف . وأحق الناس بنفيه واطراحه هم ذوو الأقدار والأسنان الذين لايجمل بهم ترديد مثل ذلك الشعر الخليع فى مجالسهم وأنديتهم .

٣ — أن العلة فى الدعوة إلى نفى ذلك الشعر واطراحه إنما هى الإشفاق على أخلاق الأحداث ، التى يخشى عليها من التأثر بقراءة ذلك الشعر الماجن وحفظه ، فإذا لحن هذا الشعر وصنع فيه غناء عظم البلاء فى إهاجة الدواعى ، وإثارة الغرائز والشهوات .

وما أشبه هذا الكلام بما سلف من كلام أفلاطون الذي ذهب فيه إلى أن الشعر مفسد إلى أقصى درجات الفساد ، وأن فن الشعر إذا كان ممتعاً وساراً فإن خطورته تكمن فيما يبعثه فى نفوس الآخرين من اللذة والطرب ؛ لأنه قد يدفعهم إلى الرضا عما فيه مما قد يتنافى مع الحقيقة أو مع الفضيلة ، ولأنه يعمل على إرضاء العواطف الدنيا فى الأفراد والجماعات . وقد أشار ابن الأنبارى فى هذا الكتاب إلى ضعف الإنسان ، وإلى نفسه الأمارة بالسوء « والنفس فى انصبابها إلى لذاتها بمنزلة كوة منحدرة من رأس رابية إلى قرار فيه نار ، وإن لم تحبس بزواجر الدين والحياء أداها انحدارها إلى مافيه هلكتها » .

---

(١) جمع الجواهر ٤/٢ .

٤ — وإذا كان دعاة الالتزام الخلقى يشنون مثل تلك الحملة على إذاعة ذلك الأدب الماجن الخليع وروايته ، مخافة انتشاره بين الناس ، وتأثيره فى نفوس الناشئة وأخلاقهم ، فلاشك أن ثورتهم على منشئيه أشد ، وإنكارهم على قائليه أولى . وقد وصفهم ابن الأنبارى فى كتابه هذا بأنهم « شطار كشفوا للناس عوارهم ، وهتكوا عندهم أسرارهم ، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم ، وحسنوا ركوب القبائح » وأوجب على كل متدين « أن يذم أخبارهم وأفعالهم » كما دعا إلى التصدى لمثل هذا الأدب الخليع ومصادرته باستقباح ما استحسنوه منه ، والتنزه عن فعله وحكايته .

* * *

ولم تخل الإنسانية فى أى عصر من عصور التاريخ ، وفى أى بيئة من البيئات التى عاش فيها الإنسان عن تقدير الفضائل ، والإشادة بالمثل الأخلاقية ، إذ كانت الأخلاق وتقديرها ، وإكبار المتجملين بها إلهاماً وفطرة فطر الله الناس عليها ، كما فطرهم على معرفة الخير والشر ، وتمييز النافع والضار ، والصواب من الخطأ ، والجمال من القبيح ، حتى ولو لم يكن هناك دعاة أو معلمون يهدون الناس ، ويرشدونهم إلى مواطن الحق والخير والجمال .

وإذا ارتفعت أصوات قليلة فى بعض الأزمان ، أو فى بعض المجتمعات مجاهرة بمعاداة القيم والفضائل ، فليس يرجع شىء من ذلك إلى فقدان تلك القيم قدرتها الذاتية على الحياة ، وسلطانها على القلوب والعقول ، أو فقدان الإحساس بضرورة سيادتها على المجتمعات ، وأثرها فى تنظيم العلاقات بين الناس .

وإذا كانت تلك الأصوات القليلة تمثل شيئاً ، أو تصور فكرة ؛ فإنما هى تمثل فكرة الشذوذ على طبيعة الفكر الإنسانى ، وتصور التمرد على طبيعة الحياة . وهى فى الغالب ضرب من ضروب التحايل فى محاولة تسويغ الانحراف عن الجادة فى الآداب والسلوك ، انقياداً لدواعى التحلل ، واستجابة لنزوات النفوس التى قد تبطرها النعمة ، وتستبد بها الشهوة بعد اليأس فى مغالبتها والتحكم فيها .

ونذكر على سبيل المثال شعباً من الشعوب التى عرفت بأنها تتمتع فى هذا القرن بحريات مطلقة فى السلوك ، وهو الشعب الأمريكى الذى توافرت له أسباب اللهو ، وتهيأت له أسباب المتعة وإشباع حاجات الجسد ، بما توافر له من الثراء ، فإن هذا

الشعب لم يعدم بين تلك المفاتن دعوات صريحة ، دعا فيها النقاد إلى الالتزام بالمثل الدينية ، والحفاظ على المثل الأخلاقية فيما ينشيء شعراؤه وكتابه من أعمال أدبية .

فقد نشأت هنالك مدرسة نقدية كان من أهم خصائصها مما نحن بصدده مايراه كثير من نقادها فى أن الأدب « ينبغى أن يتحرر من كل ما ينتقص بطريق مباشر أو غير مباشر من المثل الدينية العليا ، ومن القيم الأخلاقية . فهذه المدرسة تعد وظيفة الأدب الأولى هى حماية النظام الاجتماعى القائم أيا كان هذا النظام .

وهى تعارض كل اتجاه نحو التشكيك فى سلامة الدين أو الأوضاع الاجتماعية ، كما تقاوم كل ما ينحو بالأدب نحو الصراحة أو التحرر فى معالجة المبادىء الأخلاقية المتفق عليها ، كتحليل الحياة الجنسية مثلا .

والقاعدة العامة أن الفرد — وهو محدود الفهم — لايجوز له الطعن فى المفهومات العامة التى تواضع عليها الناس . وهذه المدرسة لذلك تعد الأدب الثورى والأدب التحريرى والآداب التقدمية أكبر خطر على الأدب وعلى المجتمع جميعاً .. وتجد الأستاذ بيرى « **Bliss Berry** » يقول فى تقويمه للأدب الأمريكى ، « إن الأدب الأمريكى قد لايكون أدباً جباراً ، ولكنه على كل حال أدب نظيف » . وهو يقصد بذلك إلى أنه أدب خال من التحرر الجنسى ، بل إنه يندد بالتحرر الجنسى ، ويظهر الخطيئة وثمارها فى مظهر النقمة الاجتماعية والنقمة الإلهية معاً ، والناقد « وودبرى **C. E. Wood bery** » نجده دائم التحدث عن روح الإنسان وكرامة الإنسان ، وهو يقول إن وظيفة الأدب هى التعبير عما فى الإنسان من روح وكرامة ، وهو قليل الالتفات إلى الأوضاع الاجتماعية والمادية التى تصوغ روح الإنسان وكرامة الإنسان(١) .

وبعد هذا لابد من القول بأن فكرة الالتزام الخلقى فى الفن الأدبى وغيره من الفنون هى أقدم دعوات الالتزام وأبقاها على مر الزمن ، وبأن أشياعها من الكثرة بحيث يعز إحصاؤهم ، وما أكثر الكتابات التى كتبت فى تأييدها ، لأنها تمثل فكرة الأغلبية الغالبة من البشر .

---

(١) النقد الأدبى فى أمريكا (دراسات فى الأدب الأمريكى ١٩٣) .

ومع ذلك وجدت الفكرة المقابلة ، وهى فكرة التحرر من القيود الخلقية والمثل الدينية فى الفن الأدبى ، ووجدت فريقا من الأنصار الذين دافعوا عنها ، وكان هؤلاء الأنصار فلاسفة ، كما كان منهم النقاد الذين شرحوا الفكرة ، وعمدوا إلى تأييدها بوسائل البحث العلمى ، والتفكير الفلسفى .

وهؤلاء الفلاسفة والنقاد حاولوا أن يعزلوا الفن الأدبى عن الغايات والمثل الأخلاقية ، كما حاولوا عزله عن سائر الغايات . وإنما يقيسونه بمقياس واحد هو مقياس الإمتاع والإحساس ، بما يتوافر فيه من سمات الجمال الفنى فى التعبير ، وفى التخييل ، وفى التصوير .

وليس معنى ذلك أن أولئك النقاد جميعاً يتنكرون للقيم الإنسانية والمبادىء الأخلاقية فى حد ذاتها ، أو يقللون من آثارها البعيدة فى حياة الأمم والشعوب وسعادة الإنسان ، ولكن الذى ينكرونه هو أن يتقيد الأدباء بتلك القيود فى كل ما يؤلفون من أعمال أدبية ، أو أن يلزموا بغير مالا يعنيهم أن يلتزموا به من الأهداف والغايات ، وقد يجمع العمل الأدبى بين المثالية الخلقية والجودة الفنية ، وهو حينئذ عندهم من الأعمال الجديرة بالتقدير ، ولكنهم لايعيبون مع ذلك العمل الأدبى إذا خلا من تلك المثالية ، بل هم لاينكرونه إذا افتات عليها ، وغالى فى نصرة أضدادها .

وقد يقوم رأى هؤلاء فى حرية الأديب وعدم التزامه بأى غاية أخلاقية على أن جمال الأخلاق ليس فى حاجة لأن يلتمس التأييد من الشعراء أو من رجال الفنون ، بل إن الفضيلة المسلم بجمالها تستطيع أن تقف على قدميها ، وتنادى على نفسها من غير داعية أو مناد ، بل قد يرى بعضهم أن الأديب إذا أخلص لفنه ، وتفانى فيه فقد يجره ذلك الفناء فى الفن إلى الوصول إلى تقديس الجمال فى كل شيء . ولعل هذا هو معنى قول الأستاذ كروتشه إن الوجدان الفنى ليس بحاجة إلى الوجدان الأخلاقى يستمد منه العفة ، إنه ينطوى فى ذاته على العفة ، التى هى الحياء الفنى والرفاهية الفنية .

ثم يشير إلى القوة الذاتية فى الأخلاق ، وإلى ضعف إيمان أولئك الذين يرون أن الأخلاق بحاجة إلى تعهد مصطنع ، لتقف على قدميها أمام تيار شئون الدنيا بخاصة إلى أن تدس فى الفن على ذلك النحو المصطنع ، فإذا كانت القوة الأخلاقية قوة كونية ، وهى فى الحق كذلك ، إذا كانت سيدة العالم الذى هو عالم الحرية ، فإنها تسود الخاصة ،

وكلما كان الفن أخلص فى تعبيره عن حركات الواقع كان أتم ، وكلما كان أتم كان أقوى على استخراج الأخلاق من الأشياء نفسها .

وهذه النظرة يطبقونها على الفنون جميعاً ، ومنها الفن الأدبى . فقد أنكر « بندتو كروتشه » أن ينظر إلى الفن على أنه عمل أخلاق ، أى على أنه ذلك النوع من التأثير العملى الذي ليس نافعاً ، وليس لذيذاً بصورة مباشرة ، على الرغم من اتصاله بالمنفعة واللذة والألم ، وإنما يحلق فى أفق روحى أسمى وأرفع .

* * *

ويبدو أن كروتشه من الذين يؤمنون بفكرة الإلهام فى الفنون ، لأنه يشير إلى ما لوحظ من قديم الزمان من أن الفن ليس ناشئاً عن الإرادة ، ويقول إن الإرادة إذا كانت قوام الإنسان الخير فإنها ليست إرادة الإنسان الفنان .

وإذا كان الفن غير ناشىء عن الإرادة فهو فى حل من كل تمييز أخلاق لا لأنه وهب ميزة التحلل ، بل لأنه لاسبيل إلى انطباق التمييز الأخلاق عليه . فقد تعبر الصورة عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية ، ولكن الصورة من حيث هى صورة لايمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية . إنك لاتستطيع أن تحكم على « **Francesca** » دانتى بأنها منافية للأخلاق ، وعلى « **Gordelia** » شكسبير بأنها أخلاقية ، وما هما إلا لحنان من روحى دانتى وشكسبير ليس لهما إلا وظيفة فنية ، إلا إذا استطعت أن تحكم على المربع بأنه « أخلاق » وعلى المثلث بأنه « لاأخلاق » .

ولا ينكر كروتشه أن النظرية الأخلاقية فى الفن كان لها وجود أيضاً فى تاريخ المذاهب الفنية ، وهيهات أن تكون قد اندثرت الآن ! وإن كان اعتبارها قد سقط – كما يقول – لدى الرأى العام ، لا لفقدان قيمتها الذاتية فحسب ، بل لزوال القيمة الأخلاقية فى بعض الاتجاهات الحديثة .

ومن تفرعات المذهب الأخلاق قولهم إن غاية الفن أن يوجه الناس نحو الخير ، ويبث فيهم كره الشر ، ويصلح من عاداتهم وأخلاقهم ، وإن على الفنانين أن يساهموا فى تربية الجماهير ، وتقوية الروح القومية أو الحزبية فى الشعب .. والحق أن هذه أمور لايستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك ، فهل عجز الهندسة هذا يجردها من حقها فى الاحترام[1] ؟ .

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن ٣١ .

وإذا كان ذلك الكلام يمثل جانباً من جوانب التفكير الأوربى الحديث فى الفنون فإن تاريخ النقد الأدبى القديم عند العرب حافل بمثل تلك الآراء النظرية والتطبيقية معاً فى صراحة ووضوح ، على الرغم من روح الحفاظ التى سادت فى ذلك الزمن .

ولعل من أهم الآراء التى تمثل مانحن بصدده من الفصل بين الفن والأخلاق . ذلك الرأى المفصل الذى سبق به قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) أولئك النقاد والمفكرين الغربيين إلى الدعوة إلى حرية الأديب ، وذلك فى قوله : ومما يجب تقدمته وتوطيده — قبل ما أريد أن أتكلم فيه — أن المعانى كلها معروضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحبّ وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة كما يوجد فى كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح والعضيهة (١) وغير ذلك من المعانى الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى النهاية المطلوبة ، فإنى رأيت من يعيب أمرأ القيس فى قوله :

فَمِثْلُكِ حُبلى قد طرقت ومرضعٌ فألهيتُها عن ذى تمائم مُحْوِلِ
إذا مابكى من خَلْفها انصرفَت له بشقٍّ وتحتى شقُّها لم يحوَّلِ

ويذكر أن هذا معنى فاحش ، وليست فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لايعيب جودة النجارة فى الخشب مثلا رداءته فى ذاته(٢) .

ويلتقى رأى قدامة الذى أسلفناه برأى النقاد اليونان فى شعر « الإيامبو **Iambos** » وهو عندهم شعر الهجاء المقذع والتهكم المرير ، فقد كان اليونانيون يعدون « أرخيلوكوس » أشهر شاعر نظم فى « الإيامبو » ولقد ذاع صيته فى فن الهجاء ، حتى وضعه النقاد فى منزلة « هوميروس » وامتدحه « كونتليانس » بقوله « إن أسلوبه رصين رائع ، وعباراته قوية محكمة تفيض ثورة وحماسة ، ولا يفوقه أحد فى العبقرية والنبوغ ، وإذا كان هنالك من يمتاز عليه فليس الذنب ذنبه ، ولكنه ذنب الفن الذى نظم فيه(١) .

---

(١) الرفث . الفحش فى القول ؛ والبذخ الكبر ، والعضيهة الكذب والإفك والبهتان .
(٢) نقد الشعر ٤ (طبعة بريل — ليدن — ١٩٥٦ م) .
(١) انظر كتابنا (النقد الأدبى عند اليونان) ٩٤ .

ويستفاد من هذا الرأى الصريح فى حرية الشاعر فى التعبير عما يحلوله أن يعبر عنه ، أن فضل الأديب ونقصانه ، والحكم له بالإجادة أو عليه بالتقصير ، إنما يتوقف على مدى إجادته فى التعبير عن معناه ، لأن التعبير هنا يقابل الصورة ، وهى التى تطالع المتلقى ، وهى صناعة الأديب ومظهر فنيته . أما المعانى فى هذا الرأى فلا يحاسب عليها الأديب .

وما أروع المثل الذى ضربه قدامة لذلك ، وخلاصته كما نتصور أن المادة الرديئة موجودة فى الحياة ، كما أن المادة الجيدة موجودة أيضاً فى الحياة . ولا يحاسب النجار على المادة ، وهى الخشب ، إذا كانت موجودة فعلا فى الحياة ، وهو غير مسئول عن وجودها ، وإنما هو مسئول فقط عن صناعته وأثر فنه فيها . وعلى ذلك القياس لافضل للنجار فى حسن المادة التى يصنعها ، أى فى جودة الخشب ، وإنما يبين فضل مهارته فى تشكيلها وفى إتقان صناعتها .

ومع التسليم بصحة رأى قدامة وجودة مامثل به ، لايبقى شيء يؤخذ عليه سوى تغاضيه عن مهارة النجار أو الشاعر أو الفنان فى اختيار المادة التى يصنعها ، وانتقاء ما هو جيد فيها ، حتى يناسب الجيد الذى اختاره وانتقاه فضل مهارته ، ومظهر عبقريته ، حتى تناسب جودة الأداء جودة البناء ، ورسوخ الأرض التى أقيم عليها .

* * *

ومن آثار ذلك المذهب فى النقد الأدبى عند العرب أيضاً ما كتبه القاضى فى « الوساطة » ، وهو يرد على خصوم المتنبى الذين رموه بالكفر والزندقة ، ويعجب القاضى ممن ينتقص أبا الطيب ، ويغض من شعره لأبيات قرأها ، ووجد فيها مايدل على ضعف العقيدة ، وفساد المذهب فى الديانة كقوله :

يترشَّفْنَ من فمى كلمـاتٍ ... هنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ

وقوله :

وأبهرُ آيــاتِ التهامــــى أنــه ... أبوكمُ وإحدَى مالكُمْ من مناقبِ

ثم يحتمل هذا المنتقص قول أبى نواس :

فدع الملامَ فقد أطعتُ غوايتى ... ونبذْتُ موعظتى وراءَ جدارى

ورأيتُ إيثارَ اللـذاذة والهوى ... وتمتعاً من طِيبِ هٰذِى الدارِ

أحرَى وأحْزمٌ من تنظُّر آجلٍ ظَنِّيٌّ به رجْمٌ من الأخبارِ
إنِّى بعاجلِ ما تريْنَ موكَّـلٌ وسواهُ إرجــــافٌ من الآثارِ
ما جاءنا أحـدٌ يخبر أنَّـــه فى جنة مُذمات أو فى النارِ

وبعد هذا التعجب من الإنكار على أبى الطيب والاحتيال لأبى نواس يقول القاضى « فلوكانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، ولكان أوْلاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى ، وأضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ وعاب من أصحابه ، بكما خرساً ، وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ! والدين بمعزل عن الشعر[1] .

فهذا كما نرى ، وكما رأينا فى كلام قدامة ، رأى صريح فى عزل الدين والأخلاق عن الفن الشعرى ، وعدم قياس الأدب بقياس الالتزام بهما . وما أشبه هذا الرأى بقول فيكتور هيجو زعيم الرومانتيكيين الفرنسيين عن مجال النقد « لايملك النقد إلا النظر فى جودة الأثر الأدبى أو رداءته » ومن الآراء الرومانتيكية التى تساير فى عمومها هذا الاتجاه الذى نقرؤه صريحاً فى كلام قدامة :

– ليس هنالك موضوعات جيدة وموضوعات رديئة فى الشعر ، إنما هنالك شاعر جيد أو شاعر ردىء ! .

– لا أهمية للموضوع ولا للنوع ، كل شىء ويصلح ليكون موضوعا .

– المهم هو الإجادة فى المعالجة .

– ذهب المتطرفون إلى أنه ليس من الضرورى أن يطالب الشاعر أو الكاتب المجيد بأن يكون رجلا صالحاً .

– وقالت جورج ساند عبارتها المشهورة « الفن قالب[2] » .

وهكذا يلتقى دعاة التحرر فى أفكارهم ، كما يكادون يتلاقون فى عباراتهم .

---

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه ٦٢ .

(٢) انظر كتابنا (نقد الشعر فى الأدب العربى) ١٧ .

وقد يعنينا هنا أن نوضح أن هذه الفكرة فى التحرر من الالتزام بمبادىء الأخلاق أو حدود الدين ، ليست من الأفكار الجديدة التى اخترعها النقد الأوروبى ، ولاهى من مبتدعات النقد المعاصر بعامة فقد عرفنا فيما سلف من القول كيف أثار النقد العربى القديم هذه الفكرة ، وأنبأ عن أصالته فى بحثها على هذا النحو من العمق والتحليل ، ومع ذلك لانزعم أن ما بسطناه من وجهة النظر هذه يستوعب سائر الأقوال التى أجاد فيها أسلافنا من النقاد*.

* * *

وفى هذا القرن الذى نعيش فيه أخذت تتردد فى مجالات الأدب والنقد عبارة « الأدب المكشوف » .

وقد تكون عبارة « الأدب المكشوف » إحدى التعبيرات الجديدة فى عالم النقد الأدبى ولكن مضمونها ليس جديداً ، بل هو معرق فى القدم ، إذ هو البوح بما رأت الإنسانية أنه يجمل إخفاؤه ، والكشف عما تستحى من الكشف عنه ، وتحرص على ستره من الأسرار والخفايا التى تنكر البوح بها الأذواق السليمة ، وتعف الألسنة الشريفة عن قوله أو ترديده .

وذلك الكشف أو البوح بمكنون الأسرار ليس جديداً ، فى هذا العصر ولم يكن وقفا على جنس من الناس دون جنس ، فقد هان على بعض النفوس أن تكشف سوءتها ، وتفصح عن مخازيها ، استهانة بكرامتها ، وتحللا من القيم والمبادىء الأخلاقية ، واستهتاراً بحقوق المجتمعات الإنسانية فى الحفاظ والصيانة .

وقد عرف بذلك التصريح عدد من الكتاب والشعراء فى مختلف العصور ، فى ألوان من الأدب ، كأدب الاعتراف ، أو الغزل المكشوف بالمذكر أو بالمؤنث ، أو شعر الهجاء المقذع والمفرط فى الإساءة والإفحاش .

وقد اشتهر بذلك جماعة من الشعراء فى تاريخ أدبنا قديمه وحديثه على السواء ، كامرىء القيس والنابغة الذبيانى فى بعض المأثور من شعرهما الجاهلى ، وكالفرزدق وجرير الأمويين فى شعر الهجو والنقائض ، وكأبى نواس فى شعره الغزلى والغلمانى وشعر الخمريات ، وكبشار وابن الرومى والحسين بن الضحاك وحماد عجرد وأبى الرقعمق وابن الحجاج وابن سكرة ، وغيرهم من الشعراء العباسيين فى شعرهم الماجن الخليع ،

وكمعروف الرصافى ، وعبدالحميد الديب ، والعوضى الوكيل ، وحسن كامل الصيرفى ومحمود غنيم ، فى شعرهم الهجائى المطبوع بطابع المرح والفكاهة .

وعندما برز فن القصة فى الأدب العربى المعاصر كان فى بعض نتاج القصاص من الكشف ، وتصوير الغرائز ، والحديث عن شهوة الجنس ما أثار النقد المعاصر نحو هذه المشكلة ، أعنى نحو قضية التحرر فى الفن الأدبى من سائر القيود ، وتقديره على أساس فنيته وجودته التعبيرية ، أو الالتزام بمقاييس الأخلاق ورعاية الآداب .

وكان ظهور هذا الآدب المكشوف فى الأدب الحديث سواء فى الشعر أو فى القصص صورة لشيوع هذا اللون فى الأدب الأوربى الحديث بعد الحرب العالمية الأولى ، وقد وصف العقاد هذا الأدب المكشوف بأنه أدب ضرورة كثيفة ، وخضوع أعمى للحاجة العاجلة ، وليس بأدب حرية وتمرد على قيود الضرورة ، فقد أطلقت الحرب عشرات الملايين من الجنود عاشوا فى الخنادق معيشة الهمج ، الذين يواجهون ضرورة الجسم فى كل ساعة من الساعات ، وتعودوا نسيان التهذيب فى الشعور والذوق والكلام ، فإذا انطلق هذا الجيل المصاب فى دمائته وصبره وعزيمته يريد أن يفرض على الدنيا تلك الآفات والنقائض ، فليست هذه دعوة إلى التجديد ! .

وذلك أن أصحاب ذلك « الأدب المكشوف » والمروجين له ، كانوا يزعمون أنه بدعة من بدع هذا الزمان ، وضرب من ضروب التجديد يساير ما أصاب الإنسانية فى نواحى حياتها من التجديد والإبداع .

* * *

وقد حمل على هذه الدعوة جماعة من النقاد والأدباء منهم المازنى الذى جعل هذا الأدب المكشوف شبيها بالنزعة إلى العُرى عن اللباس ، وقال إن النزوع الملحوظ فى أدب القصة الأوربية إلى تناول المسائل الجنسية بلغة صريحة ، أو إلى الأدب المكشوف كما يقولون شبيه بالنزوع إلى العُرى ، بل الحركتان فرعان من أصل واحد ، وهما فى الغرب تسيران بخطى متقاربة . وقد لايكون ثمة بأس فى الفشو فى نهاية الأمر ، ولكن البأس يكون من التجرد فى جماعة كاسية ، ومن الأدب المكشوف سوأة لأذهان ألفت الاستتار .

ثم يقول المازنى إنه لايرى مزية للكشف لاتنال بالتحفظ والضبط ، بل إنه ليرى فى ذلك خسارة للإنسان لاتعوض ، لأن الإنسان عرف الثياب ، فهو يسترىها جسمه ، ولو ظل عاريا كغيره من الحيوان لما كان للمسائل الجنسية وذكرها أو حتى رؤيتها أى تأثير فى نفسه ، فإنا نرى الحيوانات عارية ولا نخجل ، ونشهد تنزيها فلا تتحرك لذلك شهواتنا ، وكان يمكن أن يكون هذا نظر الإنسان إلى الإنسان لو ظل عاريا ولكنه استتر ، فكان من فضل الثياب أن صرفت ذهنه إلى حد كبير عن جسمه وشهوته إلى ما هو أسمى وأعلى ، وأن جعلت ما فى الثياب شيئاً يستحى منه ، ولا يذكر إلا بعبارة مستورة مثله . وصحيح أن الثياب أغرت بالتطلع والكشف ولكنها حجبت ، فوجهت النفوس والعقول وجهات أخرى ، وكان من فضلها هذا الرق .

ولا فرق عند المازنى بين أن تصف المسائل الجنسية شاذة كانت أو غير شاذة وصفا صريحا فى قصد ، وأن تعرى إنساناً فى الطريق وتنزع عنه ثيابه . وإذا كان أحد يرى فرقا بين الحالتين فإن المازنى لايراه مادام الإنسان يلبس الثياب ويستتر بها ، فلا بد أن يتوخى فى كتابته الكبح والضغط ، والثياب جمال مزيد ، وقد التمسها الإنسان أول ما التمسها للزينة لا للمنفعة .

والجسم الإنسانى فى الثوب المناسب أجمل منه وهو عريان ، وأفتن أيضاً .

وكذلك الكتابة الصريحة أقل جمالا وفتنة من اللغة المستورة ، ومزية التحفظ فى الكتابة أنه يجعلها أقوى وأفعل وآنس وأسبى[1] .

وهكذا يرى المازنى أن مجتمعا يلزم نفسه بالثياب وينكر العرى لابد أن يلزم شعراؤه وكتّابه أنفسهم بالتحفظ بالمثل الأخلاقية ، والبعد عما يخدش وجه الفضيلة والحياء .

وكان من أكبر الدعاة إلى « الأدب المكشوف » والمدافعين عن التصريح بنزوات الغرائز ، وهتك أستار الفضيلة والاحتشام واحد من الذين عرفوا بالجرأة فى الدعوة إلى الخروج على القواعد المرعية والتقاليد المألوفة فى كثير من الجوانب الحيوية فى بناء المجتمع ، وهو الكاتب المعروف سلامة موسى ، وقد حاول أن يموه رأيه « المكشوف » بما ظن أنه يخفف من حدته مثل قوله « إن موضوع الأدب هو موضوع الطبيعة البشرية

---

(١) عن مقال للمازنى فى (البلاغ) ١٩٣٥/٧/٦ م .

فى حقيقتها ، والتسامى بهذه الطبيعة إلى ماهو أرق منها ، مما يبصره الأديب بما يشبه بصيرة النبى . فالعلم يقرر الواقع ، ولكن الأدب يسمو بالواقع إلى ماهو أرق منه ، فالعلم كالصورة الفوتوغرافية ، والأدب كرسم اليد » .

وهذا كلام لاينازع فى صحته أحد من الذين يؤمنون برسالة الآداب والفنون فى التسامى بالواقع إلى المثالية المنشودة ، وأية مثالية فوق ما يرسمه أصحاب الرسالات من الرسل والأنبياء ، الذين ألحق بهم الكاتب فى جرأة أيضاً جماعة الكتاب ومؤلفى القصص والشعراء .

ولكنك لاتلبث حتى تعجب بما يتلو هذا الكلام فى قوله « فإذا عالج الأديب موضوع الحب فهو لايقنع بما هو مألوف من العلاقات الجنسية . بل يسمو بها إلى ماهو أرق من المألوف » . ثم تبحث عن وسائل هذا الارتقاء عن المألوف من العلاقات الجنسية ، وعن أسباب السمو بها ، كما يتصورها الكاتب الذى يشبه بصيرة الأدباء ببصيرة الأنبياء ، فتجده يقول « إذا احتاج الأديب فى ذلك إلى صراحة تامة فيجب أن يمنح هذا الحق . إن للأديب قيداً واحداً فقط يتقيد به ، هو إخلاصه فى عمله . وله الحق مادام مخلصاً أن ينال الحرية فى أن يبحث بصراحة كاملة جميع مسائل الجنس . كما يبحث العالم مسائل « الغازات السامة » مثلا ! . وليس فى الأدب كله ضرر نشأ من الصراحة ، يساوى أو يقرب من الضرر الذى نشأ من « الغازات السامة » ! .

ثم يرد الكاتب على الذين يقولون بوجوب رعاية الأخلاق ، والاحتشام فى وصف العلاقات الجنسية بأننا إذا فعلنا ذلك هل نمتنع عن قراءة « ثورة الملائكة » التى وضعها أناتول فرانس ، أو « الجريمة والعقاب » لديستوفسكى ، وفيها أوصاف بالغة الدعارة ؟! .

إن الأديب الذى يعالج العلاقة الجنسية قد يصارح القارىء أو المشاهد بأشياء كثيرة ، ولكن لإخلاصه ، ولأن بصيرته تنزع إلى السمو ، لا يستثير فى القارىء شيئاً من الشهوات الدنيا .

ويلتمس الكاتب تأييده فى دعوته إلى الصراحة والكشف ، فيقول إن علم النفس يثبت أن الصراحة وعدم الوقوف فى وجه الغريزة الجنسية والكلام عنها ، كل ذلك لايضر بل قد يفيد ! .

إن الذى يضر ويؤذى – كما يقول الكاتب – هو مجانبة الموضوع ، والابتعاد عنه بتاتاً بالقول والعمل . وهنا نرى مهمة الأديب الصريح إذا عالج موضوع الشهوة الجنسية أمكنه أن يفتح أمام الشباب باب التسامى ، أى أن حبه للمرأة سبيلا إلى حبه للفنون الجميلة . عندئذ تستحيل هذه الشهوة البهيمية إلى العمل للشرف والقوة والمجد ! .

وينهى الكاتب رأيه بأنه ليست للأدب علاقة بالأخلاق ، لأن ستر الحقائق يجعلها أجذب للنفس من سفورها ، وأن إبعاد المسائل الجنسية عن الأدب ، أو عدم المصارحة فى الكلام فيها ، يجعل الذهن أعلق بها ، ويفتح الطريق للكاتب المنحط الذى يلجأ إلى الرجس ! والأدب « السافر » يجعلهم يحسون الحياة كما هى فى الحقيقة والواقع ، فلا يحدث الانحراف الذى تجلبه المجانبة . إن الأدب كالعلم يجب أن يبقى حراً . ثم إن علم النفس الحديث يبين لنا أن المصارحة فى المسائل الجنسية خير من المواربة ، وأن معظم الأمراض الجنسية تنشأ من المجانبة والابتعاد[1] .

ولعل هذا الرأى ، على الرغم مما قد يكون فيه من اضطراب وتناقض يمثل أوضح الآراء ، وأكثرها جرأة وصراحة فى الدعوة إلى الخروج عن المألوف ، والتحلل من القيم الأخلاقية فى الفن الأدبى ، والدعوة إلى الجهر بالشهوات والاستجابة لنداء الغرائز .

★ ★ ★

ونجمل معالم الدراسة فى هذا الفصل فى النقاط الآتية :

١ – أن قضية « الالتزام » فى الفن الأدبى ، أصبحت فى طليعة القضايا التى تشغل النقد الأدبى الحديث ، بدرجة لم يسبق لها نظير فى عصور النقد السابقة ، حتى ليمكن القول بأنها أصبحت قضية النقد المعاصر .

٢ – أن فكرة « الالتزام » بدلالتها ومضمونها فكرة قديمة ، صحبت الإنسان منذ أن كان هناك فن أدبى بين الفنون الإنسانية ، ومنذ كان هناك وعى أدبى ، ومحولات للتقدير والتقويم على أسس نقدية ومقاييس موضوعية .

٣ – وأن نشأة هذه القضية فى التفكير الإنسانى إنما كانت وليدة الإحساس بقيمة الأدب ، والاعتراف بعمق تأثيره فى نفوس الأفراد والجماعات ، وقدرته على الإثارة

---

(١) انظر (المعارك الأدبية) ١٨٥ وكتابنا (التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى) ١٨٤ من الطبعة الثانية .

والتوجيه . ولذلك اتجه الفلاسفة والمفكرون والمصلحون فى ميادين السياسة والاجتماع والاقتصاد إلى الأدباء ، يطالبون بالمشاركة فى خدمة القضايا التى يؤمنون بها ، ويدعون إليها .

٤ — أن دعاة الاشتراكية الواقعية كانوا فى طليعة الدعاة إلى هذه الفكرة فى العصر الحديث . وقد جعلوا « الالتزام » فى الفن الأدبى وسائر الفنون من أهم تعاليم المذهب الجديد ومقياساً من أهم المقاييس التى يقدر بها الأدب والأدباء . فالأديب الحق عندهم هو « الأديب الملتزم » .

٥ — وأن الفلسفة الوجودية أيضاً كانت من أهم أسباب دعم هذه الفكرة ، وإن كانت الفلسفة الوجودية تؤثر فى الفن الكتابى بهذا الالتزام ، دون فن الشعر ودون سائر الفنون التى لاتجدها موضعاً للالتزام .

٦ — وأن دعوة الاشتراكيين الواقعيين إلى الالتزام إنما هى دعوة سياسية هدفها تثبيت المبادىء الاشتراكية ونشرها ، وخدمة الأهداف التى يرمون إليها . وخدمة قضايا الجماهير التى تلتزم بتلك المبادىء .

٧ — أن فكرة « الالتزام » ينبغى أن ينظر إليها نظرة أوسع وأشمل من أن تكون نظرة سياسية أو مذهبية ، بحيث تشمل قضايا المنفعة ، وقضايا الحق ، وقضايا الاجتماع ، وقضايا الدين والأخلاق ، وقد وجدت فى تاريخ الفكر الإنسانى ، بل وجدت فى تاريخ النقد الأدبى تلك الأفكار الالتزامية التى تتصل بهذه القضايا وغيرها ، مما يمس حياة الإنسان ويحترم عقله ، ويحقق كرامته وسعادته .

٨ — أن الفكرة الأساسية فى الأدب والفنون ، وهى الحرية التى ينبغى أن يتمتع بها الأديب أو الفنان فى التعبير عن عواطفه ، وشرح آلامه وآماله ، ووصف تجاربه الذاتية ، ظلت لها سيادتها فى تاريخ التفكير النقدى ، واحتفظت بدعاتها وأنصارها ، وهم أنصار الحرية للإنسانية كلها ، وللأدباء وأرباب الفنون بخاصة . وعند هؤلاء أن من حق الفنان ، وهو حق طبيعى ، أن يعبر عما يشاء من التجارب التى عاناها من غير قسر أو إلزام ، ومن غير أن يحظر عليه معنى يروم التعبير عنه .

٩ — وأن حجة الذين يرفضون الالتزام أن الحرية حق طبيعى للإنسان ، وأن الالتزام بهدف من الأهداف أيا كان ذلك الهدف ، يعد قيداً من القيود التى تحد من تلك الحرية .

١٠ — أن الحياة الإنسانية ذات وجه واحد ، بل هى بالغة التعقيد وأنها تزخر بالمتناقضات من المثل والأهداف ، ففيها الخير والشر ، والحق والباطل ، والنافع والضار ، وفيها الصلاح والفساد . ولكل ضد من هذه الأضداد أنصار وعشاق يؤثرونه على سواه ولا يرضون بغيره بديلا على حسب ماجبلت عليه نفوسهم وأهواؤهم ، وماركب فى طباعهم . ولو كان من المستطاع أن يبرأ المجتمع الإنسانى من الشرور والآثام لترفرف فى سمائه ألوية الخير والحق والعدل لكان مطلب الالتزام مطلباً عادلا ، بل مطلبا طبيعياً ، ولعد الخروج على القيم الصالحة والمثل الموحدة مروقاً عن تلك القيم ، وشذوذاً تأباه الإنسانية ، وترفضه رفضاً قاطعاً .

١١ — من المسلم به أن الأديب الحق هو الذى يعبر عما يضطرم فى أعماقه ، ويفصح عن ذات نفسه فى صدق ، ويجد الذين يتلقون عمله الفنى وأنفسهم ، ومشاعرهم فيه ، فيزدادون بالأدب استمتاعاً ، وبصاحبه إعجاباً لأنهم يجدون فيه أنفسهم ومشاعرهم ، كما وصف فيه الأديب حقيقة نفسه ، وحقيقة مشاعره وتجاربه .

١٢ — وينبنى على هذا أن المجتمع الإنسانى منقسم بطبيعته إلى طبقات وفئات من أهل الجد والعمل والتفكير ، وفئات أخرى من أهل اللهو والفراغ تتمايز مواهبهم ، وتختلف عقولهم ، وتتباين عواطفهم ، ففيهم المفكر والفيلسوف والعالم والفنان ، وفيهم السياسى والدينى والأخلاق ، وفيهم من ليس واحداً من هؤلاء . ولكل واحد من هؤلاء منزعه فى التفكير ، وهدفه الذى يسعى جاهداً إليه ، ووسيلته التى يحقق بها غايته ، ومن التعسف أن يطالب الشاعر بما يطالب به العالم أو الفيلسوف أو المصلح فى شئون السياسة والاقتصاد والدين والأخلاق ، وكل يعمل على شاكلته ، ولكل وجهة هو موليها .

١٣ — أن الأدب فن جمالى تقوم فنيته على العبارة الممتازة ، وعلى الإجادة فى التصوير والاختراع والتخييل ، وتلك هى الوسيلة ، وتلك أيضاً هى الغاية التى لايسعى إلى غيرها ، ولا يطالبه النقد بغاية سواها .

١٤ — أن الأديب لايستطيع أن يبدع أو يجيد إذا ألزم بأن ينهج نهجاً معينا ، أو إذا رسم له طريق لايتجاوزه ، لأنه ينفر بطبيعته من السدود والقيود ويفقد أدبه عنصر الصدق إذا ألزم بتحقيق غايات ، لاتعبر عن نفسه وعن حقيقة مشاعره .

١٥ — وأنه فى ظلال تلك الحرية تجد الإنسانية فى الآداب والفنون ألواناً شتى وطعوماً متباينة المذاق ، فتستمتع بلذة التنقل بين هذه الألوان والطعوم ، أو يتخير كل إنسان منها ما يشبع ميوله ، وما يرضى مشاعره .

١٦ — وأخيراً ، ليس هنالك من شك فى أن الأديب يجد مجالا أرحب لتقدير فنه إذا استطاع أن يرضى العقول ، بالإضافة إلى غايته الأصلية من هز المشاعر ، وإرضاء العواطف . وإذا استطاع فى سبيل تحقيق غايته الجمالية خدمة المثل الرفيعة التى توجه الإنسانية نحو الخير ، ونحو الحياة الفاضلة الكريمة السعيدة تلقائياً من غير قسر أو إلزام .

الفصل الثانى

مقياسُ الوحدَة
فى النقــد الأدبى

من القضايا الكبرى التى يثيرها النقاد فى زماننا قضية الوحدة فى العمل الأدبى . وهى قضية تتصل بالفن الأدبى ، ونظام تأليفه عند الأدباء العرب ، ولاسيما الشعراء منهم ، وتتصل أيضاً بالنقد الأدبى ، ونظرة النقاد العرب إلى هذا الفن ، وتقديرهم للوحدة بين أجزائه .

ولعل العقاد كان أول من نبه المعاصرين إلى هذا المقياس ، مقياس الوحدة ، وذلك فى النقد الذى وجهه إلى الشاعر الكبير « أحمد شوقى » وإلى شاعريته التى أكبرها المعاصرون .

وقد ذكر العقاد فى ذلك النقد أن العيوب المعنوية ، التى يكثر وقوع شوقى وأضرابه فيها عديدة مختلفة الشيات والمداخل . ولكن أشهرها وأقربها إلى الظهور ، وأجمعها لأغلاطهم عيوب أربعة ، هى بالإيجاز : التفكك ، والإحالة ، والتقليد ، والولوع بالأعراض دون الجواهر . وهذه العيوب هى التى صيرتهم أبعد عن الشعر الحقيقى الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية ، فى أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة .

ثم تكلم العقاد عن العيب الأول ، وهو « التفكك » وفى رأيه أن التفكك هو أن تكون القصيدة مجموعة مبددة من أبيات متفرقة لاتؤلف بينها « وحدة » غير وحدة الوزن والقافية ، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة ، إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافى المتشابهة أكثر من أن تحصى ، فإذا اعتبرنا التشابه فى الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها ، دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع ، وهو مالايجوز .

ولتوفية البيان قال العقاد إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة ، وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة . أو هى كالبيت المقسم ، لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها . ولا قوام لفن بغير ذلك ، حتى فنون الهمج المتأدبين فإنك تراهم يلائمون

بين ألوان الخرز وأقداره فى تنسيق عقودهم وحليهم ، ولا ينظمونه جزافاً إلا حيث تنزل بهم عماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى ، وليس دون ذلك غاية فى الجهالة ، ودمامة الفطرة .

ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية فى الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لاتنطوى على خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لايتميز لها عضو ، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة ، وكلما استفل الشىء فى مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه .

ومن رأى العقاد أنك كلما شارفت فترة من فترات الاضمحلال فى الأدب ألفيت تشابها فى الأسلوب والموضوع والمشرب ، وتماثلا فى روح الشعر وصياغته ، فلا تستطيع مهما جهدت أن تسم القصائد بعناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها ، لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات ، والعناوين تلصق بالموضوعات ، ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءاً قائما بنفسه ، لا عضواً متصلاً بسائر أعضائها ، فيقولون : أفخر بيت وأغزل بيت ، وأشجع بيت .. وهذا بيت القصيد ، وواسطة العقد ، كأن الأبيات فى القصيدة حبات عقد ، تشترى كل منها بقيمتها ، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها .

ويتخذ العقاد من هذا دليلا على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة ، وجفاف السليقة . فكأنما القريحة التى تنظم هذا النظم وبصات النور متقطعة ، لاكوكب صاعد متصل الأشعة ، يريك كل جانب ، وينير لك كل شعبة وزاوية . أو كأنما هى ميدان قتال ، فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة ، ولكن ليس فيه بنية واحدة حية ، ولقد كان خيراً من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسرى فيها حياة . وإذا كان ذلك كذلك فلا عجب أن ترى القصيدة من هذا الطراز كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله ، أو وسطه فى قمته ، لا كالبناء المقسم الذى ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه(١) .

---

(١) انظر (الديوان) ٢ /٤٥

ولا نحسب العقاد يطلق مثل هذا الكلام ليعم الشعر العربى كله فى سائر عصوره وعند جميع أعلامه بهذه الأوصاف من التفكك ، وفقدان الوحدة بين أجزاء كل قصيدة من القصائد العربية . وإنما يشير إلى ظاهرة فى بعض الشعر وعند بعض الشعراء العرب أو غيرهم ، ويرى أن هذه الظاهرة تبلغ مداها فى شعر « أحمد شوقى » ، الذى غالى به المعاصرون .

ودليلنا على التخصيص أن العقاد جعل تلك الوحدة من أهم مميزات الشخصية الفنية عند ابن الرومي ، إذ رأى أن العلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه ، وشدة استقصائه المعنى ، واسترساله فيه . وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمها سمط واحد ، قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق توالياً يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير . فخالف ابن الرومي هذه السنة ، وجعل القصيدة « كلا » واحداً لايتم إلا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه ، فقصائده « موضوعات » كاملة ، تقبل العناوين ، وتنحصر فيها الأغراض ولا تنتهى حتى ينتهى مؤداها ؛ وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة(1) .

ومهما يكن العنف الذى اتسم به نقد العقاد لشعر شوقي ، فإن هذا الكلام يتحمل مباديء وأصولاً نقدية جديرة بالتقدير نادى بها علماء الأدب في شتى العصور ، وفي كثير من الآداب الإنسانية .

* * *

ولم يخل التفكير الأدبى عند العرب من العناية بمقياس الوحدة في الأعمال الأدبية ، وفي فن الشعر بخاصة ، ولم يخل النقد الأدبى عندهم من التنبيه على التفكك في بناء القصيدة ، ودلالته على ضعف الشاعرية ، وحيلولته دون استمتاع المتلقين من القراء والسامعين بالعمل الشعرى إذا تهلهل نسجه ، وفقد الترابط بين أجزائه ، فلا تتهيأ اللذة الكاملة ، ولا تتحقق الغاية التي يتوقعها المتلقى من القراءة أو السماع إلى ماعبر به الشاعر عن تجربة من تجاربه ، أو وصف فيه انفعالا أو عاطفة خاصة .

---

(١) انظر (ابن الرومى : حياته من شعره) ٣١٦ من الطبعة الثانية .

ومعنى ذلك أن الوحدة الكلية للقصيدة العربية ، أو ارتباط أجزائها بعضها ببعض ، موجودة في كثير من القصائد العربية على مر العصور ، كما أن قياس الشعر بذلك المقياس كان له وجود في أذهان كثير من النقاد وعلماء الأدب وقد طبقوه على كثير من الشعر ، فاستحسنوا منه ما توافر فيه الترابط الذي يجعل القصيدة عملا فنيا متكاملا له موضوع يعالجه ، وله هدف يسعى إلى تحقيقه .

* * *

وإذا كنا نتحدث هنا عن فن الشعر بخاصة دون غيره من الفنون التى عرفها الأدب العربي ، فذلك لأن الشعر العربي هو الفن الذي كثر حوله الكلام ، ووجه إليه كثير من المعاصرين نقداً شديداً بفقد الوحدة والترابط بين أجزائه ، وبتعدد الأغراض فيه ، حتى أصبح ذلك النقد تقليداً معروفاً ، وكأنه الحقيقة التي لاشك فيها ، ولا حقيقة سواها .

ثم إن أهم ما عالج العرب من فنون النثر هو فن الخطابة ، ثم فن الكتابة . ولا يتصور العقل أن تكون خطبة أو رسالة بغير وحدة ، لأن ذلك معناه أن تكون خطبة أو تكون رسالة في غير موضوع يتحدث فيه الخطيب ، ويجتمع له الناس ، وتحشد الجماهير ، ليصغوا إليه ، وليعرفوا ما يدعو إليه ، ثم لينقادوا بعد ذلك إلى ما أراد أن يقودهم إليه ، أو يحملهم عليه .

ولن يستطيع الخطيب أن يحقق هذه الغايات من غير أن يملأ الموضوع عقله ، ويستولي على مشاعره ، فيحصر عناصره ، ويرتب أفكاره ، وينسق عباراته على حذو تلك الأفكار وترتيبها في ذهنه . وعند ذلك فقط يستطيع أن يحملهم على الاقتناع بفكرته ، وصواب ما يدعو إليه ، ويستطيع أن يؤثر في عقولهم وفي قلوبهم بما ينسق من القول ، وما يرتب من الأفكار وإلا كان كلاما في الهواء لا محصل له ، ولا جدوى منه ، ومثل ذلك لايقصد إليه رئيس أو زعيم أو صاحب نحلة ، أو داعية من دعاة الإصلاح في أية ناحية من نواحي الإصلاح .

ومثل ذلك من يكتب في أى غرض من أغراض الكتابة ، فإنه لابد أن يكتب في موضوع ، أو يعبر عن فكرة من الأفكار التي تشغله إلى من يعنيه أن يكتب إليه ، لينقل إليه ما يشاء من المشاعر والأفكار ، ولا يتصور أن كاتبا من الكتاب يهدف بكتابته إلى إراقة المداد ، وتسويد الصفحات ، دون غرض يقصد إليه بإراقة المداد وتسويد الصفحات .

أما الشعر العربي فقد قيل إن العرب لم يسجلوا فيه سوى خواطر جزئية مفككة أبعد ما تكون عن النظام أو التسلسل الطبيعي بين أجزاء التعبير ومعانيها ، ولا يتحقق فيه من مظاهر الوحدة سوى وحدة الوزن ووحدة القافية ، أو وحدة العقل الذي أنشأه .

وانتقل هذا الحديث عن الشعر إلى النقد الأدبي عند العرب ، فوصفوه بأنه قاصر لايعنى إلا بالجزئيات ، أى جزئيات الأعمال الأدبية ، كنقد لفظة أو تركيب ، أو خلل في الوزن ، أو عيب في القافية . فإذا تطلع نقاد العرب إلى شيء أبعد من ذلك ، فإن مدى بصرهم لايستطيع أن يجاوز البيت الواحد ، غافلين عما قبله وما بعده ، لأن هذا الشعر الذي ينقدونه يفقد الوحدة الفكرية والوحدة الفنية التى تصل بين الأبيات سوى وحدة الوزن ووحدة القافية في العمل الشعرى الواحد ، الذى لا يصف تجربة كاملة لصاحبه . وربما أرجع بعضهم هذا إلى طبيعة الجنس العربى ، وطبيعة حياته وتفكيره وعواطفه التى قالوا بأنها ينقصها التركيز واستيفاء جوانب الفكرة ، والتعمق في إدراكها أو في التأثر بها .

وليس من شأن هذه الدراسة ، وليس من أهدافها محاولة الدفاع عن العرب ، أو التعرض لتلك الأقوال بالنفى أو التفنيد ، ولكنها تحدد مجالاتها بنظريات النقد الأدبى وقضاياه التى شغلتهم ، وكانت لهم فيها مفاهيم واضحة وآراء صريحة .

ومما لاشك فيه ، ومالا نحاول أن ندفعه أن « وحدة البيت » في العمل الشعرى ، كانت مقياساً من مقاييس استجادة الشعر عند بعض النقاد من العرب ، ولكنها لم تكن المقياس العام الموحد الذي يمثل رأى عامة النقاد في تلك القضية ، ومن يقل بذلك أو يقصر نظرتهم على « وحدة البيت » فإنما يبنى رأيه على قلة في التحصيل ، ونقص فى الاستقرار ، وفي تتبع اتجاهات النقد الأدبى وتياراته عند العرب .

غير أن هذا التعبير « وحدة البيت » ليس له وجود بلفظه على الحقيقة ، وإنما الذى أثر عنهم هو استحسان لبعض الأبيات مفردة ومستقلة بمبناها ومعناها عما قبلها ، وما بعدها من أبيات القصائد التى وردت فيها .

وليس ذلك شيئاً عجباً ، وليس مدعاة للانتقاص ، إذ الإعجاب ببعض أجزاء أى عمل من الأعمال شيء طبيعى فى الحكم والتقدير عند كافة المشتغلين بنقد أي عمل من الأعمال أو ظاهرة من الظواهر . ولا شك أن أجزاء تلك الأعمال تتفاوت في الجودة ، ويفضل بعضها بعضاً .

وفى الفن الأدبى الذى نتحدث عنه تتفاوت المبانى ، كما تتفاوت المعانى من جزء إلى جزء ، ومن بيت إلى بيت ، وكثيراً ما يحلق الشاعر في بعض الأجزاء ، ويضعف ويسف في غيرها ، وتلك ظاهرة لاأظنها تخص شعراء العرب وحدهم ، دون غيرهم من شعراء الإنسانية فى كل لسان .

وقد يتناول المعنى أكثر من شاعر ، فيبدو التفاوت بين الشعراء واضحاً في التعبير ، أو فى التخييل ، أو فى التصوير فإذا عبر الناقد عن استحسانه لبعض المعانى ، أو إيثاره بالتفضيل وحدة أو عدداً من الوحدات ، لم يكن في هذا الصنيع ما يجافي المعقول ، أو مايدل على التخلف .

خذ مثلاً بعض الأبيات التي اقتطعوها من مواضعها ، وصرحوا باستحسانها ، واستجادتها ، وأكبر الظن أنه لن يعز عليك الاعتراف بجودة ما استجادوه قول بعض النقاد إنه لم يقل في الهيبة قول أحسن من قول الشاعر :

يغضى حياء ، ويغضى من مهابته فما يكلم إلا حين يبتسم

وقول بعضهم إنه لم يبتدىء أحد مرثية بأروع من قول أوس بن حجر :

أيتها النفسُ أجملى جزعـا إن الذي تحذرين قد وقعا

وفيما تضمن الحكمة فى معاملة النفس — وما أكثر ما استحسنوه من ذلك — قول أبي ذؤيب الهذلي :

والنفسُ راغبة إذا رغـبّتها وإذا تُردُّ إلى قليل تقنـع

وقول حميد بن ثور الذى وصفوه بأنه لم يقل في الكبر شيء أحسن منه :

أرى بصرى قد رابنى بعد صحة وحسبك داءً أن تصحَّ وتسلما

إلى كثير من أمثال تلك الأبيات التى لايسع أحداً إلا أن يعترف بجودة معناها ، وإحكام بنائها .

وقد استحسنوا أن يكون معنى كل بيت ولفظه متساويين ، حتى يتم المعنى بتمام اللفظ ، كما قال الشاعر :

ولايواتيك فيما نابَ من خُلق إلا أخو ثقة ، فانظر بمن تثقُ

فهذا بيت قد تم معناه بتمام لفظه من غير حشو ولا تضمين ، وكذلك قول الشاعر :

وقف الهوى بى حيث أنت فليس لى   متأخـرٌ عنـه ولا متقـدمُ
أجد الملامة فى هواك لذيذة   كلفاً بذكركِ فليلمنى اللومُ

فأما إذا تم المعنى قبل تمام البيت ، فالشاعر حينئذ محتاج إلى حشو البيت بما لا فائدة فيه من اللفظ . وإذا كانت هناك زيادة ذات فائدة فذلك حسن ، وهو فن من فنون البديع سماه قدامة الإيغال ومعناه أن يتم المعنى قبل تمام اللفظ فيضيف الشاعر ما يتم اللفظ .

وإن تم لفظ البيت قبل أن يتم معناه إلى أن يضمن البيت الثاني تمام المعنى ، كما قال الشاعر :

وجناح مقصوص تحيف ريشهُ   ريبُ الزمان تحيُف المقراض

فهذا البيت لايقوم بنفسه ، ويبين عن معنى ما أريد به حتى يأتى معناه في البيت الثاني : وهو :

فنعشته ، ووصلت ريش جناحه   وجبرتـه ياجابـر الـمُنهاض

وقد رأينا منهم ذلك الاستحسان الذى يقوم على فكرة الإيجاز ، والإيجاز عندهم هو البلاغة ، وعليه تبنى فكرة الحكمة والمثل السائر ، وأساس المثل السائر هو العبارة البالغة حدها من الإيجاز ، حتى يكون من المستطاع أن يجرى البيت ، وهو أقل وحدات العمل الشعرى ، على الألسنة ، ويكون صالحاً للاستشهاد به فيما يعرض من الأحوال المماثلة .

ولا يكون كذلك إلا إذا كان موجز العبارة ، ليسهل حفظه ، ويعلق معناه بالعقل والقلب ، ويسهل استحضاره وإنشاده . وكان هذا هو السر في وصفهم فلانا أو فلاناً بأنه أشعر الشعراء ببيته كذا ، وأن أغزل بيت قول فلان ، وأمدح بيت ، وأهجى بيت .. وقد سئل أبوالمهموش الأسدي : لم لاتطيل الهجاء ؟ فقال : لم أجد المثل النادر إلا بيتاً واحداً ، ولم أجد الشعر السائر إلا بيتاً واحداً[1] .

ولذلك قال بعض النقاد : إن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذي يريده فى بيت واحد كان في ذلك أشعر منه إذا أتى بذلك المعنى فى بيتين ، وكذلك إذا أتى الشاعران بذلك فالذى

---

(١) البيان والتبيين ١/٢٠٧ .

يجمع المعنيين في بيت أشعر من الذى يجمعهما في بيتين : ولذلك فضل قول امرىء القيس :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العُناب والحشف البالى

على قوله :

كأن عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجزْعُ الذى لم يثقب

لأنه جمع فى البيت الأول وصف شيئين ، وإنما وصف فى هذا شيئاً بشيء(٢) .

وربما بالغ بعضهم في الإعجاب بذلك الإيجاز ، فامتدحوا « اللمحة الدالة » حتى يصبح الكلام أشبه بالإشارة والرمز ، ويعدون « الإشارة » من غرائب الشعر ومُلحه ، وقالوا إنها بلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى ، وفرط المقدرة وليس يأتى بها إلا الشاعر المبرّز والحاذق الماهر ، وهى فى كل نوع لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملا ، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه(٣) .

وقد قال البحترى :

والشعر لمح تكفى إشارته وليس بالهذر طولت خطبه

وسئل حماد الراوية : بأي شيء فضل النابغة الذبياني ، فقال : إن تمثلت ببيت من شعره أكتفيت به ، مثل قوله :

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة وليس وراء الله للمرء مذهب

بل إن تمثلت بنصف بيت من شعره اكتفيت به ، وهو قوله « وليس وراء الله للمرء مذهب » .

بل إن تمثلت بربع بيت من شعره اكتفيت به ، وهو قوله « أى الرجال المهذب » ؟! .

ولعل سر البلاغة في الاختصار والتركيز ما يراه جننج « **Genung** » وهو أن أول دافع لإثارة الشعور — سواء أكان ذلك فى النثر أم كان فى الشعر ، وإن كان فى الشعر أكثر قليلا — هو الإسراع إلى مركز الفكرة بأقل مايمكن من الكلام ، وللوصول

إلى هذا يجب أن يوجه الهجوم المركزى إلى الألفاظ الرمزية بفكرة جعلها على أقصى ما يمكن من الخفة والسرعة وعدم الطول ، حتى تتاح بذلك فرصة الألفاظ ذات المعانى الرئيسية ، وعلى ذلك فإن هذا الباعث الأول له علاقة بالحركة ، وإن قوته فى الشعور تبعث قوة فى تعاقب الألفاظ(١) .

فإذا بدا لبعض النقاد العرب أن يبدوا إعجابهم باستيعاب البيت من الشعر أو بعض البيت معنى كاملاً ، جرياً وراء ذلك الإيجاز ، وتشددانا للإشارة والتركيز ، فإن ذلك لايدعو إلى مثل ذلك التهويل ف انتقاص قدرتهم على تذوق الشعر ، أوضعف أدائهم فى نقده وتقديره .

وعلى ذلك الأساس كان من أولئك النقاد العرب من استحسن استقلال البيت واستيعابه لمعناه ، وعاب على هذا الأساس أيضاً عيب افتقار البيت من الشعر إلى البيت الذي يليه ليكمل به معناه . وقد جعل قدامة بن جعفر من عيوب إئتلاف معانى الشعر مع أوزانه ما سماه « المبتور » وهو عنده أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ويتممه في البيت الثاني . وقد سمى أبوهلال العسكرى مثل ذلك « التضمين » ولم يقصره على الشعر ، بل أشرك معه فى ذلك فواصل النثر ، فقال فى معنى « التضمين » هو أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثانى ، والبيت الأول محتاجاً إلى الأخير ، ومثل له بقول الشاعر :

كأن القلب ليلة قيل يغدى   بلسيلى العامريـــة أو يراح
قطاة عزهـا شرك فبـاتت   تجاذبه ، وقد علق الجناح

فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه البيت الثانى ، وذلك عنده قبيح . كما مثل له من النثر بقول بعض الكتاب : وجعل سيدنا آخذاً من كل ما دعى به فى الأعياد ، بأجزل الأقسام وأوفر الأعداد(٢) وعند ابن رشيق أن التضمين هو أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها كقول النابغة الذبياني :

وهم وردوا الجفار على تميم   وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صالحات   شهدن لهم بحسن الظن منى

قال : وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيباً من التضمين . ويقرب من قول النابغة قول كعب بن هير :

(١) Genung, The Working Peinciples of Rhetoric, P. 141 .

(٢) انظر كتاب (الصناعتين) ٣٦ .

ديار التى بتت حبالي وصرمت   وكنت إذا ماالحبل من خلة صرم
فزعت إلى وجناء حرف كأنما   بأقرابها قار إذا جلدها استحم

وأخف من هذا قول إبراهيم بن هرمة :

إمـا تريـنى شاحباً متبـــذلا   كالسيف يخلق جفنـه فيضيـع
فلـرب لذة ليلـــة قد نلتها   وحرامهـــا بحلالها مدفـــوع

وليس منه قول متمم بن نويرة :

لعمرى وما دهرى بتأبين هالك   ولا جزعاً مما أصاب فأوجعا
لقد كفن المنهال تحت ردائه   فتى غير مبطان العشيات أروعا

ويبدو أن ابن رشيق كان لاينظر إلى هذا المقياس — مقياس الوحدة في البيت واستقلاله عما قبله وما بعده — نظرة قدامة وأبي هلال وغيرهما من الذين يعدون افتقار البيت إلى غيره عيباً قبيحاً ، بدليل قوله إنه ربما حالت بين بيتى التضمين أبيات كثيرة ، بقدر مايتسع الكلام ، وينبسط الشاعر فى المعانى ، ولا يضره ذلك إذا أجاد(١) .

ولعلنا استطعنا بتلك الإشارات أن نبين عن الفكرة ، وأن نوضحها ونبين أسرارها ، ونشرح ما نظن أنه حجة الذين دعوا إليها .

ولكننا مع ذلك نخطيء أشد الخطأ إذا تصورنا أن هذه الفكرة وحدها في وحدة البيت واستقلاله هى المقياس الأوحد عند عامة النقاد العرب ، وأنه لارأى عندهم سوى القول بوحدة البيت ، فقد أثر عن كثير من نقادهم كثير من الأقوال الصريحة التى يبدو فيها الحرص على الوحدة والتماسك ، بين الأجزاء أو الوحدات التى يتألف منها العمل الأدبى .

وقديماً تحدث نقاد العرب عن « القران » فى الشعر ، وهو الموافقة والمشابهة بين أبياته ، بحيث لايكون فى الشعر ماهو غريب عنه ، وإنما تكون ألفاظه متوافقة ، ومعانيه مترابطة ، فإذا أخذ الشاعر فى معنى فلا ينبغى أن يدخل فيه مالا علاقة له به ، حتى

---

(١) ابن رشيق (العمدة) ١١٣/١ .

الالفاظ أوجبوا فيها المشاكلة ، وبهذه المشاكلة اللفظية والمعنوية يتم الترابط بين أجزاء العمل الشعرى ، ويرون أن ذلك سمة من سمات الجودة ، وأنه لايتوافر إلا فى نتاج الشعراء المطبوعين ، وأنشدوا فيما لاتتباين ألفاظه ولا تتنافر أجزاؤه قول الأجرد الثقفى :

من كان ذا عضد يدرك ظلامته ... إن الذليل الذى ليست له عضد
تنبو يداه إذا ماقل ناصره ... ويأنف الضيم أن أثرى له عدد

وقول أبى حية النميرى :

رمتنى وستر الله بينى وبينها ... عشيـة آرام الكنـاس رميم
رميم التى قالت لجارات بيتها ... ضمنت لكم ألا يزال يهيم
ألا رب يوم لو رمتنى رميتها ... ولكن عهدى بالنضال قديم

وقال عبدالله بن سالم لرؤبة بن العجاج : مت ياأبا الجحاف إذا شئت !

قال : وكيف ذاك ؟ .

قال : رأيت اليوم عقبة بن رؤبة ينشد شعراً له أعجبنى ! .

فقال رؤبة : نعم ! إنه يقول ، ولكن ليس لشعره قران ! يريد أنه لايقارن البيت بشبيه .

وروى الجاحظ وابن قتيبة أن عمر بن لجأ قال لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ! قال : وبم ذاك ؟ قال : لأنى أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه ! .

ويصرح ابن قتيبة بأن من أمارات التكلف فى الشعر أن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره ، ومضموناً إلا غير لفقه[1] .

وفي قصائد الشعر التى يبدو فيها تعدد الأغراض حاول ابن قتيبة أن يعقد صلات بين تلك الأغراض ، ويبين أن بعضها بسبب من بعض ، وأن المتأخر منه نتيجة لما تقدمه من الأغراض ، فنقل عن بعض أهل الأدب أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار

---

(١) انظر (البيان والتبين) ٦٨/١ و٢٠٦ وانظر أيضاً (الشعر والشعراء) ٣٤١١ .

والدمن والآثار فبكى وشكا ، وخاب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ماعليه نازلة المدر ، لانتقالهم عن ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلام وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان .

ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد ، وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى به إصغاء السامع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء ، فلا يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام .

فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل ، وحر الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير .

فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التاميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح فبعثه على المكافأة ، وهزه للسماح ، وفضله على الأشباه ، وصغر فى قدره الجزيل[1] .

ولا يسلم لابن قتيبة كل ما أورد من تعليل ، لأنه كما يبدو فى كلامه يخص الشعر الذى كان ينشد فى المديح بعد هذه المقدمات المناسبة ، وليس الشعر العربى كله شعر مديح كما لايخفى .

* * *

ولعل من أقدم ما أثر عن النقاد العرب ، وأكثره صراحة ووضوحاً فى النظرة الكلية للشعر ، وفى ضرورة مراعاة الوحدة والتجانس بين أبيات القصيدة ما قاله ناقد كبير معدود فى طليعة النقاد العرب ، وهو ابن طباطبا العلوى (ت ٣٢٢ هـ) فى كتابه « عيار الشعر » ومما جاء فيه :

« ينبغى للشاعر أن يتأمل شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها ، لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولايجعل بين ماقد ابتدأ

(١) الشعر والشعراء ٢١/١ .

وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس مافيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ماقبله ، فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه إلى ذلك إلا من دق نظره ، ولطف فهمه .. وربما وقع الخلل فى الشعر من جهة الرواة والناقلين له ، فيسمعون الشعر على جهة ، ويؤدونه على غيرها سهواً ، ولا يتذكرون حقيقة ماسمعوه منه .

وبعد ذلك يورد ابن طباطا عدداً من النصوص الشعرية فقدت فيها المشاكلة المنشودة ، إما لعدم عناية قائلها بالمشاكلة وقوة الارتباط بين أبياتها ، وإما بتشويه الرواة، روايتها ، وعدم حرصهم على نقلها كما أنشدها أصحابها ، ثم يقول :

« وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا اتفق تأليفها ، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه .

بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها ، نسجاً وحسناً وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وصواب تأليف . ويكون خروج الشاعر عن كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً .. لا تناقض فى معانيها ، ولا وهى فى مبانيها ، ولا تكلف فى نسجها ، تقتضى كل كلمة مابعدها ، ويكون ما بعدها متعلقاً بها ، مفتقراً إليها .

فإذا كان الشعر على هذا المثيل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهى إليها روايةً[1] .

ويستفاد من هذا القول المفصل أمور منها :

(١) أن شأن الشعر مختلف عن شأن الرسائل القائمة بأنفسها ، وعن كلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، وعن الأمثال السائرة الموسومة باختصارها .

ومعنى ذلك اختلاف طبيعة الشعر عن طبيعة تلك الفنون ، أى أنه لاعبرة بوحدة الأجزاء ، أو وحدة كل بيت فى العمل الشعرى ، وأن العمل الشعرى إذا كان ينظر إليه أو يحكم عليه باعتبار نشدان الحكمة والمثل السائر فيه لم يحسن نظمه ، ولم يقع موقعه .

(١) ابن طباطبا (عيار الشعر) ١٢٦ .

(٢) النص الصريح على أن القصيدة كلها ينبغى أن تكون كالكلمة الواحدة فى تشابه أجزائها من حيث مشاكلة الألفاظ ووحدة المعانى .

(٣) التحذير من الحشو بين أجزاء العمل الشعرى ، أو إدخال معان ليست من جنس ما أخذ الشاعر فيه ، حتى يستمر السامع فى متابعة التجربة التى أراد الشاعر التعبير عنها فى قصيدته .

(٤) أن أجود الشعر ماكان متلاحم الأجزاء بحيث إذا قدم جزء من أجزائه عن موضعه الطبيعى اختل نسقه ، واضطرب معناه .

(٥) أن الشاعر إذا اضطر إلى الاستطراد أو الخروج عن الموضوع الذى أخذ فيه ، عليه أن يحسن التخلص أو الخروج بلطف ، حتى لايحس القارىء ، أو السامع بذلك الخروج ، ولتبدو أمامه القصيدة وكأنها أفرغت إفراغاً واحداً « تقتضى كل كلمة مابعدها ، ويكون مابعدها متعلقاً بها ، مفتقراً إليها » .

وهذا فن يسميه البلاغيون « حسن التخلص » أى الانتقال من معنى إلى معنى بحيث لايحس القارىء بالانتقال .

وما أقرب كلام ابن طباطبا فى هذا الموضوع من قول العقاد : « إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنياً تاماء يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها(١) .

وتنشأ وحدة المحاكاة – عند أرسطو – من وحدة الموضوع ، كذلك فى الخرافة ، لأنها محاكاة فعل . وأوجب أرسطو أن يكون الفعل واحداً وأن يكون تاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن مايمكن أن يضاف أو ألا يضاف دون نتيجة ملموسة لايكون جزءاً من ذلك الكل(٢) .

وهكذا نرى التقاء الأفكار حول موضوع الوحدة فى العمل الشعرى ، وضرورة الترابط بين أجزائه .

---

(١) العقاد (الديوان) ٤٧/٢ .

(٢) فن الشعر لأرسطاليس : ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوى ٢٦ .

ونستطيع أن نضيف إلى رأى « ابن طباطبا » السابق فى وحدة العمل الشعرى رأى ناقد عربى آخر من علماء الأدب فى القرن الرابع الهجرى ، وهو الحاتمى (ت ٣٨٨ هـ) الذى شبه القصيدة فى مجموعها بجسد الإنسان فقال إن مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب . غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى معالمه . قال : وقد وجدت حذاق المتقدمين ، وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذا الحال احتراساً يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان ، حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة ، لاينفصل منها جزء عن جزء . وهذا مذهب اختص به المحدثون ، لتوقد خواطرهم ، ولطف أفكارهم ، واعتمادهم البديع وأفانينه فى أشعارهم ، وكأنه مذهب سهلوا حزنه ، ونهجوا دراسه[1] .

وفى هذا الكلام إشارة إلى أن الوحدة الفنية موجودة بطبيعتها فى الرسائل وفى الخطب الموجزة ، بعكس الخطب الطويلة التى يكثر فيها الاستطراد ، وتتعدد الأغراض . أما الشعر فإن الحرص على تحقق الوحدة فيه يتفاوت فيه الشعراء على حسب مراتبهم من الإجادة والقدرة على الإبداع .

* * *

وإلى مثل ذلك من وجوب الالتحام بين أجزاء الأدب ، وتقديره على أساس النظرة الكلية ، أشار « عبدالقاهر الجرجاني » فى أكثر من موضع من كتابه ، ومن الواضح أن فكرة الوحدة التى يدعو إليها النقاد تلائم فكرة « النظم » التى نادى بها عبدالقاهر وفلسفتها فى هذين الكتابين ، فقد ذكر أن المزية تعرض للكلام بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ، ثم بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذى تريد ، والغرض الذى تؤم .

وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضرب من التخير والتدبر فى أنفس الأصباغ ، وفى مواقعها ومقاديرها ، وكيفية مزجه لها

---

(١) زهرة الآداب ١٦/٣ .

وترتيبه إياها إلى مالم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب . وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر ..

ووصف ذلك النمط من الكلام ، الذى تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحداً ، بأنه هو النمط العالى ، والباب الأعظم ، والذى لاترى سلطان المزية يعظم فى شىء كعظمه فيه — كما يصفه عبدالقاهر(١) — وهو الكلام الذى ترى المزية فى نظمه الحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق ، وينضم بعضها إلى بعض ، حتى تكثر فى العين ، فأنت لذلك لاتُكبر شأن صاحبه ، ولاتقضى له بالحذق والأستاذية ، وسعة الذرع ، وشدة المنة ، حتى تستوفى القطعة ، وتأتى على عدة أبيات .

فقد ذهبت فى هذا الكلام فكرة البيت الواحد ، لتحل محلها فكرة القطعة والأبيات الكثيرة ، التى تملأ النفس ، وتمتع العين ، كما يمتعها النقش المتصل ، والصور المتلاحقة ، التى لاعبرة بجزء من أجزائها إلا إذا انضم إلى سائر الأجزاء ، فكانت الصورة الكاملة ، أو مجموعة الصور ..

* * *

فإذا سرنا مع الزمن وتتبعنا فكرة الوحدة فى العمل الشعرى ألفينا بين علماء الأدب من تصدى لفكرة الوحدة فى البيت واستقلاله عما سواه ، ومن فند حجة القائلين بالعيب فى افتقار البيت من الشعر إلى غيره ليتمم معناه .

وقد سبقت الإشارة إلى كلمة ابن رشيق (ت ٤٦٣ هـ) التى يقول فيها إنه ربما حالت بين بيتى التضمين أبيات كثيرة ، بقدر ما يتسع الكلام ، وينبسط الشاعر فى المعانى . ولا يضره ذلك إذا أجاد(٢) .

ولكن ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) كان أوضح رأياً ، وأوضح تعليلاً لما رآه من أن التضمين ، وهو افتقار البيت إلى غيره ليتمم معناه ، ليس عيباً من عيوب الشعر ، فقد ذكر أن المعيب من التضمين عند قوم هو « تضمين الإسناد » الذى يقع فى بيتين من الشعر ، أو فصلين من الكلام المنثور ، على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى

---

(١) دلائل الإعجاز ٧٥ ، ٧٠ .

(٢) ابن رشيق (العمدة) ١/١١٣ .

الثانى ، فلا يقوم الأول بنفسه ، ولا يتم معناه إلا بالثانى ، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر .

وصرح ابن الأثير بأن ذلك عنده غير معيب ، لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثانى فليس ذلك بسبب يوجب عيبا ، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر فى تعلق أحدهما بالآخر ، وبين الفقرتين من الكلام المنثور فى تعلق إحداهما بالأخرى ، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى ، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى ، فالفرق بينهما يقع فى الوزن لاغير ..

والفقر المسجوعة التى يرتبط بعضها ببعض قد وردت فى القرآن الكريم فى مواضع منه ، فمن ذلك قوله عز وجل فى سورة الصافات « فأقبل بعضهم على بعض يتساءلون ، قال قائل منهم إنى كان لى قرين ، يقول أئنك لمن المصدقين ، أئذامتنا وكنا تراباً وعظاماً أئنا لمدينون » .

فهذه الفقر الثلاث الأخيرة مرتبط بعضها ببعض ، فلا تفهم واحدة منهن إلا بالتى تليها ، وهذا كالأبيات الشعرية فى ارتباط بعضها ببعض ، ولو كان ذلك عيباً لما ورد فى كتاب الله عز وجل .

وكذلك ورد قوله تعالى فى سورة الصافات أيضاً : « فإنكم وما تعبدون ، ما أنتم عليه بفاتنين ، إلا من هو صال الجحيم » . فالآيتان الأوليان لاتفهم إحداهما إلا بالأخرى .

وهكذا ورد قوله عز وجل فى سورة الشعراء « أفرأيت إن متعناهم سنين ، ثم جاءهم ما كانوا يوعدون ، ما أغنى عنهم ما كانوا يمتعون » . فهذه ثلاث آيات لاتفهم الأولى والثانية إلا بالثالثة ألا ترى أن الأولى والثانية فى معرض استفهام ، والجواب هو فى الثالثة ؟ .

ومما ورد من ذلك شعراً قول بعضهم :

ومن البلوى التى ليـس لها فى الناس كنـهُ
أن من يعرف شيئاً يدعى أكثر منـهُ

ألا ترى أن البيت الأول لم يقم بنفسه ، ولا يتم معناه إلا بالبيت الثانى ؟ وقد استعملته العرب كثيراً وورد فى شعر فحول شعرائهم[1] .

* * *

ولعل فى هذا التتبع الذى لا نزعم أنه يحيط بكل ماقيل فى هذا الموضوع مايكفى لإبراز فكرة الوحدة ، وقياس الشعر بمقياسها من وجهة نظر النقد العربى .

وقد رأينا فيما فصلناه أن النقد العربى لم يلتزم باتجاه معين ، أو رأى واحد تجاه ذلك المقياس ، فكان فى النقاد من آثر القول الموجز مفتوناً بفكرة المثل السائر ، ولذلك عد الاقتدار على تأليف الأبيات المحكمة والأجزاء المتقنة من آيات الشاعرية المطبوعة ، والقريحة النفاذة .

والحقيقة أن النظرة هنا ليست مقصورة على جانب الصياغة والقوالب الشعرية وحدها ، بل هى أيضاً مسألة المعنى المضغوط المركز فى أقل مايمكن من صور التعبير والأداء .

ومَنْ من الناس لا يشتهى أن يقتطع من كلامه مايعجب الناس ويجرى على ألسنتهم مثلا خالداً أو حكمة تعيش مع الناس ، وتتجدد مع الزمن ؟ .

كما كان منهم أصحاب النظرة الكلية الذين يقدرون العمل الشعرى على أساس وحدته فى ترابط معانيه ، وتشاكل ألفاظه .

ولا يعنى ذلك الترابط الذى أوجبته طائفة من كبار النقاد شيئاً غير وحدة المعانى ، أو وحدة الموضوع ، أو وحدة التجربة التى عبر عنها الشاعر ، فيما ألف من أعماله الشعرية .

وكما أن وحدة جسم الكائن الحى لا تنفى كونه مؤلفا من أجزاء يكمل بعضها بعضاً ، ويؤدى كل منها وظيفته بمعاونة سائر أعضاء الجسد ، كذلك القصيدة أو العمل الشعرى لا يؤدى غايته ، إذا تضامنت أجزاؤه وائتلفت لتحقيق تلك الغاية .

---

(١) ابن الأثير (المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر) ٢٠٢/٣ .

وإذا اختلفت النظرتان لاختلاف الأعمال الشعرية ذاتها ، إذ كان فيها مايجمع الأفكار والخواطر المتعددة ، كما كان فيها ماحرص الشاعر على أن يودعه فكرة واحدة ، أو يعبر فيه عن تجربة واحدة .

ويأتى بعد ذلك النقاد ليجدوا فى هذا أو ذاك مايبعث على الرضا ، ومايثير الإعجاب ، فلايرفضون هذا ، ولاينكرون ذاك ، مادام فيه الجمال الذى ينشدونه مجتمعاً ، أو مقسماً على وحدات .

* * *

وينبغى أن يكون مفهوماً أننا فى هذا الحديث عن الوحدة عند نقاد العرب ، سواء أكانت وحدة البيت أم كانت وحدة القصيدة ، لانقصد بهذه أو تلك عقد صلة بين هذه الأفكار والأفكار التى كتبها أرسطو فى كتاب الشعر عن الوحدة ، التى جعلها من المقومات الأساسية فى بناء المأساة بخاصة ، وفى المسرحيات والملاحم بعامة ، وكان حديثه عن الوحدة فى معرض حديثه عن « المأساة » التى عرفها بأنه محاكاة فعل نبيل تام له مدى معلوم أو مدة محدودة ، فينبغى أن يكون للمأساة طول مناسب ، وأن تكون حكاية كاملة ، متصلة الأجزاء أو الحلقات ، لامجموعة من الأحداث العارضة .

والفعل التام – كما ذكره ارسطو – هو ما له بداية ووسط ، وقال إن كل شيء جميل ، سواء أكان كائنا حياً أم شيئاً ، يتكون من أجزاء يجب أن ينطوى على نظام يقوم بين أجزائه . والجمال يقوم على العظم والنظام . ويجب أن يكون طول المأساة كافياً بحيث يسمح لسلسلة الأحداث التى تتتابع وفقاً للاحتمال أو للضرورة أن تحقق التحول ، وانتقال البطل من الشقاء إلى النعيم أو من النعيم إلى الشقاء .. وكما فى سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة كذلك فى الخرافة ، لأنها محاكاة فعل ، ويجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد وتزعزع ، لأن الجزء الذى يمكن أن يضاف لابد أن تكون له نتيجة ملموسة فى بناء الخرافة ، أما مالا تكون له نتيجة ملموسة فإنه لايكون جزءاً من الكل .

وكذلك المحاكاة فى الملاحم يجب أن يكون فيها مايجب فى المآسى ، وهو أن تؤلف الخرافة بحيث تكون درامية ، وتدور حول فعل واحد تام له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به .

وقد جاء حديث أرسطو عن هذه « الوحدة العضوية » فى معرض حديثه عن « المأساة » التى جعل هدفها إثارة شعور الرحمة والخوف ، والتى تعتمد على مايسمى « العقدة » ، وهى ذروة تشابك الأحداث فى المأساة ، وتعقدها بحيث تستثار مشاعر الرحمة والإشفاق على مصير البطل فى نفوس جمهور النظارة ، الذين يسلمهم تتابع الأحداث إلى اللهفة على مصير البطل ، أو إلى حل العقدة التى أحكم ناظم المأساة تأليفها .

ومن الواضح أن المأساة ، أو أى عمل درامى ، لايمكن أن تحقق شيئاً من غاياتها إذا فقدت البناء المحكم الذى تتابع فيه الأحداث ، وتتسلسل الوقائع ، بحيث ينبنى بعضها على بعض ، ويؤدى كل جزء من أجزاء العمل الدرامى دوره فى هذا التسلسل بحيث يكون مقدمة لما بعده ، ونتيجة لما قبله .

وذلك يصدق تماماً فى كل عمل درامى كالملحمة والقصة والمسرحية بكافة أنواعها ، ولا يتصور أن يكون عمل من تلك الأعمال من غير أن تتوافر فيه الوحدة العضوية .

والمتتبع لكلام أرسطو فى كتاب الشعر يلاحظ أن أرسطو لم يحاول تطبيق ذلك المقياس الذى قاس به جودة الشعر على الشعر الغنائى « **Lyric Poetry** » بل إن هذا الشعر الغنائى لم تقم له دراسة فى كتاب الشعر كما وصل إلينا .

ومن هنا كان علينا أن نتوقف ، وأن ننظر نظرة متأنية عندما نحاول تطبيق ذلك المقياس على الشعر الغنائى فى أدبنا العربى قديمه ، وحديثه على السواء ، إذا كان لابد من الحرص على تطبيق ما أراده أرسطو من المقاييس بعد ذلك الزمن السحيق الذى يفصل بيننا وبينه ، لا لشىء مما تقتضيه طبيعة الاختلاف بين الفنون الإنسانية فحسب ، ولكن لأن أرسطو لم يحاول تطبيقه على ما عرف من الشعر الغنائى فى الأدب اليونانى ، فما بالنا نريد ما لم يرده صاحب القول بالوحدة العضوية ؟ .

على أن هنالك فريقاً من النقاد يصرون على حرية الأديب ، ويرفضون تلك القواعد التى يضعها النقاد لهذا الفن أو ذاك من الفنون الأدبية ، ومنهم الدكتور طه حسين ، الذى يؤثر أن يقول إنه من أنصار الحرية فى الأدب ، تلك الحرية التى لاتؤمن بالقواعد الموضوعية ، والحدود المرسومة ، والقيود التى فرضها أرسطاليس . فتشرع للأدب فى العصور الحديثة كما شرع أرسطاليس للأدب فى العصر القديم .. وإنما الأثر الأدبى عند

الدكتور طه حسين هو هذا الذى ينتجه الكاتب أو الشاعر كما استطاع أن ينتجه ، لا يعرف له قواعد ولا حدوداً إلا هذه القواعد والحدود ، التى يفرضها على الأديب مزاجه الخاص ، وهذه الظروف التى تحيط بمزاجه وفنه ، فتصور أثره الأدبى فى الصورة التى يخرجه فيها للناس . وقد يخرجه شيئاً آخر لا يستوفى هذه الشروط كلها أو بعضها .. ثم يقول : وحسبنا منه أن ينتج مانقرؤه ، فنجد فى قراءته هذه اللذة الفنية العليا التى يتركها الأثر الأدبى الممتع فى النفوس .. إنما أقرأ الأدب بقلبى وذوقى ، وبما أتيح لى من طبع يحب الجمال ، ويطمع إلى مثله العليا(١) .

ومع تلك الحرية التى ينبغى أن يتمتع بها الأديب ، ومع أثر الطبع والذوق فى إجادة تأليف الأعمال الفنية ، وأثر الطبع والذوق فى تلقى هذه الأعمال ، أرى أن المتلقى لتلك الفنون كثيراً ما يسائل نفسه عن أسباب الاستحسان أو أسباب التأثير ، ومن الإجابة على هذه التساؤلات تكون مجموعة تلك القواعد التى يضعها النقاد لهذا الفن أو ذاك .

ولكن طبيعة هذا الشعر الغنائى لايمكن أن تخضع لما يخضع له الشعر المسرحى أو الشعر الملحمى من المقاييس – ولاسيما مقياس الوحدة – لأن لكل لون من هذه الألوان طبيعته وخصائصه التى تميزه من غيره .

وإذا كان هنالك مجال لتطبيق مقياس الوحدة على الشعر العربى فإن هذا المقياس يجد مجاله الطبيعى فى التطبيق على الشعر المسرحى ، الذى تكون تلك الوحدة العضوية إحدى خصائصه ، كما طبقت مقاييس أرسطو – ومقياس الوحدة بالذات – على الأدب المسرحى فى سائر الآداب الإنسانية .

فقد نقد شوقى فى مسرحياته بأنه كان « لايتقيد بنظرية الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة الموضوع ، وما كان يقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها فى يوم وليلة ، وفى مكان واحد ، وتدور كلها حول موضوع واحد . وعلى هذا الأساس كانت تؤلف المسرحيات ظنا من الشعراء بأن اليونان اتخذوها قواعد لاينحرفون عنها فى صنع مسرحياتهم ، وهو ظن واهم ، لم يتنبه له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، حتى جاء الرومانتيكيون ، وفطن الشعراء إلى

---

(١) فصول فى الأدب والنقد ٥٠ .

أن اليونان لم يكونوا يتقيدون ، فانفكوا عن وحدتى الزمان والمكان[1] ؛ كما انفكوا أحيانا عن وحدة الموضوع[2] .

وبقريب من ذلك نقد الدكتور محمد مندور هذه المسرحيات فى مثل قوله : من المعلوم أن الكلاسيكية قد تعصبت لما يسمونه « الوحدات الثلاث » أى وحدة الموضوع والزمان والمكان ، بمعنى ألا تحتوى المسرحية إلا على موضوع واحد ، وأن تجرى أحداثها جميعاً فى مكان واحد ، وفى زمن لايتجاوز أربعاً وعشرين ساعة .

وبمراجعة مسرحيات شوقى نجد أنه لم يتقيد بهذه الوحدات ؛ ففى « مصرع كليوباترة » حب آخر بين هيلانة وصيفتها وحابى أحد أتباعها . وفى « على بك الكبير » نجد إلى جوار غدر محمد بك أبوالدهب بسيده قصة ولع مراد بك بآمال ، ثم اكتشافه أخوته لها .

ونحن لاننذم الخروج على المعنى الضيق لوحدة الموضوع ، فقد أثبت الأدب المسرحى الخالد أنه لاضير من الخروج على المعنى الضيق لهذه الوحدة ، ولكن على شرط أن تكون الموضوعات الثانوية وثيقة الصلة بالموضوع الأصلى ، موضحة لبعض الجوانب النفسية أو الأخلاقية لأبطال المسرحية ، على نحو مانجد عند شكسبير مثلا ، حيث تندمج الموضوعات الجانبية فى الموضوع الأصلى وتكشف عن جوانب فى الشخصيات لايكشف عنها ذلك الموضوع الأصلى .

وأما عن وحدتى الزمان والمكان فمن البين أن شوقى لم يخضع لهما ، ففى مسرحية واحدة كعلى بك الكبير تنتقل مشاهد الرواية من القاهرة إلى عكا إلى الصالحية . ومن البين أن مثل هذا الانتقال لايمكن أن يتم فى أربع وعشرين ساعة . ونحن لانرى ضيراً فى خروج شوقى على هاتين الوحدتين اللتين نسبهما الكلاسيكيون إلى أرسطو تعسفاً وبهتانا

---

(١) تحدث أرسطو عن وحدة الزمان عرضاً فى موازنته بين الملحمة والمأساة ، فذكر من الفروق بينهما اختلافهما فى الطول ، وأن المأساة تنحو إلى حصر نفسها قدر المستطاع فى زمان مقداره دورة واحدة حول الشمس أو لاتجاوزه إلا قليلا ! أما الملحمة فإنها لاتحد بزمان .. أما وحدة المكان ، ومعناها أن تجرى أحداث المأساة فى مكان واحد ، فلم يرد لها ذكر فى كتاب الشعر ، وإنما قال بها أديب طليانى ١٥٧٠ قياساً على وحدة الزمان . ومن هاتين الوحدتين ووحدة الفعل أو الخرافة أو وحدة الموضوع تكون ما يسمى بقانون الوحدات الثلاث – وانظر كتابنا (النقد الأدبى عند اليونان) ١٢٠ – ١٢٨ .

(٢) شوقى ضيف (شوقى شاعر العصر الحديث) ١٩١ .

وإنما يضير المؤلف المسرحي تفكك مسرحياته بانعدام وحدة الموضوع ، وعدم توثق الارتباط بين أحداثه المختلفة ، إذا تعددت تلك الأحداث(١) .

ونكتفي بهذين المثالين المتقاربينْ في النظرة إلى الشعر المسرحي ، ومحاولة تطبيق مقياس الوحدة عليه . وقد قلنا إن الشعر المسرحي هو المجال الطبيعي لذلك التطبيق .

أما الشعر الغنائي الذي يعبر عن أحاسيس الشاعر وخواطره وانفعالاته ، فإن من العسير أن تحصر تلك الأحاسيس والمشاعر ، مادامت الحواس مختلفة ، وما دامت تنتقل كما تنتقل الخواطر في القلوب ، وتتداعى المعاني في الأذهان ، إلا عند عدد قليل من أولئك الشعراء الذين عرفوا بالتعمق ، والقدرة على استقصاء أجزاء الفكرة ، فإن هؤلاء يجدون بطبيعتهم روافد للمعاني المتصلة بالفكرة التي يعالجونها ، فتتضافر المعاني ، ويأخذ بعضها بزمام بعض .

ولذلك رأى الشاعر جميل صدق الزهاوي ألا يوجه أي لوم إلى من أطال قصيدته ، وجعلها في مطالب مختلفة ، تربط بعضها ببعض مناسبات بينها ، وإن كانت ضعيفة ، فيتمتع القارىء أو السامع بألوان مختلفة من الأدب في القصيدة الواحدة . على أن يكون بين كل مطلب ومطلب فاصل .. ويكرر الزهاوي هذا الرأي في قوله : وللشاعر أن يجمع في بعض قصيدة أكثر من مطلب ، بشرط أن يكون بين مطالبها صلة تربط حلقاتها المتعددة . وأحسب أن هذا أقرب إلى طبيعة التفكير أو الإحساس ، فإنهما لايأتيان إلا في صورة أمواج هي فورات النفس أو ثوراتها ، تستقل كل منها عن الأخرى ، وتكون القصيدة حينئذ أشبه بباقة من مختلف الأزهار مع تناسق في ألوانها ..

ويؤكد الزهاوي هذه الفكرة مرة أخرى ، فيقول إن الشعر في القصيدة اندفاعات في الفكر كالأمواج ، يعقب بعضها بعضاً ، فاستحب ألا يغير الشاعر منها إلا ماكانت فيه الصلة ضعيفة ، فذلك أقرب إلى الطبيعة ..

ولايفوت الزهاوي أن يعرض لبعض الذين يدعون إلى التقليد ، ولا ترضيه تلك الدعوة سواء أكانت دعوة إلى تقليد شعراء العرب السابقين أم كانت دعوة لتقليد شعراء الغرب ، فيقول إن من الناقدين من لايعجبه الشعر إلا إذا كان فيه تقليد لشعراء الغرب ، أو لشعراء العرب السابقين ، وليس الشعر كالعلم لتستوي في الأخذ به الأقوام على

---

(١) مسرحيات شوقي ١٧ .

تفاوت مشاربهم ونزعاتهم ، بل هو الشعور ، تختلف كالموسيقى فيه الأمم ، إلا إذا كان عاما تتحسس به الإنسانية كلها فى الشرق والغرب[١] .

وهذا الرأى فى الشعر العربى تؤيده الظواهر الجديدة فى شعر بعض شعراء الغرب المحدثين ، التى يبدو فيها عدم اهتمامهم بالوحدة الشعرية ؛ وهم كما يقول جلبرت موراى **Gilpert Murray** يرون أن الوحدة لاضرورة لها ، وأنها نوع من العبودية للتقاليد الكلاسيكية ، وأن الفن كالحياة لانظام ولا انسجام فيه ، مادامت الحياة الحقيقية مزيجاً مضطرباً من الأشياء ، وكذلك الفن يكون مزيجاً مضطرباً من الأشياء[٢] .

والوحدة عند مصطفى السحرتى — وهو فى طليعة الجادين ، الذين ينقدون عن وعى وبصيرة بالفن الأدبى ، مستكملين أدوات النقد من الخبرة بالفن الأدبى ، والثقافة الواسعة بتيارات النقد واتجاهاته المعاصرة والقديمة ، والذوق الفنى الأصيل — هى أهم مبدأ من مبادىء الشكل ، لأنها تلم التجربة فى وشاح شفاف ، حيث تترابط الألفاظ والصور والنغم معبرة عما فى القصيد من انفعالات وعواطف وأفكار . وقد ساق السحرتى مثلا لأروع القصائد الموحدة ، وهى قصيدة للشاعر الوجدانى الأصيل إبراهيم ناجى عنوانها « رسائل محترقة » وقد دبجها بعد انهيار حبه لإحدى حبائبه ، فأخذ فى إلقاء رسائلها فى النار . وفيها يقول :

ذوت الصبابة وانطوت	وفرغت من آلامها
لكننى ألقى المنا	يا من بقايا جامها
عادت لقلبى الذكريا	ت بحشدها وزحامها
فى ليلة نكراء أر	قنى طويل ظلامها
نامت رسائل حبها	كالطفل فى أحلامها
زرقاء صيرها البلى	كسحابة بغمامها
فخلفت لارقدت ولا	ذاقت شهى منامها
أشعلت فيها النار تر	عى فى عزيز حطامها
تغتال قصة حبنا	من بدئها لختامها
أحرقتها ورميت قلبى	فى صميم ضرامها
وبكى الرماد الآدمى	على رماد غرامها

---

(١) الزهاوى وديوانه المفقود ١٩٠ ، ١٩٦ ، ١٩٧ .

(٢) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٩٠ .

فإن هذه التجربة النفسية التى تمثل غضبة الشاعر الثائر قد قصها فى سياق درامى متوثب ، وجرت فى إيقاعات سريعة ، يكاد إيقاع الشطرة يكون أقل من إيقاع النبض ، وتتواكب فيها صور متلاحقة تعد أجزاء مترابطة من التجربة ، حتى انتهت القصيدة إلى ذروة ، هى خلاصة للتجربة واستقطاب لحالة الشاعر النفسية الأليمة ، إذ جمع بين بكاء قلبه المحترق ؛ ورماد الرسائل المحترقة ، إذ قال فى إبداع :

وبكــى الرمــاد الآدمــى على رمــاد غرامهــا

وكما تكون الوحدة فى توحد الشعور ، وتطور سياق التجربة تطوراً منطقياً أو شعورياً ، فقد تكون أيضاً فى تنقل الشعور من حالة إلى حالة معارضة أو من موضوع لموضوع . وهذا يسمى بالتطور الكيفى للشكل . ومن نماذج ذلك قصيدة « وقد حدثتنى ذات ليلة » للشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان فى ديوانها « أعطنى حبا » حيث تنتقل من موضوع لموضوع ، ومن شعور إلى شعور ، من الوحدة والتعاسة والانطواء إلى الطلاقة والفرحة والسعادة(١) .

وكان السحرتى قد شرح رأيه من قبل فى قضية الوحدة فى الفن الشعرى فى كتابه الأول « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » وكان كلامه هناك من خير مايمكن أن نحدد به مقياس الوحدة الذى ينبغى أن نقيس به الشعر العربى وغيره من ألوان الشعر الغنائى ، إذ قال إن الوحدة هى الرباط الذى يضم التجربة والصور والانفعالات والموسيقى والألفاظ فى وشاح خفى أثيرى ، وبهذه الوحدة يتكامل القصيد ، وتدب فيه الحياة .

وتلمح هذه الوحدة ابتداء من دوران أبيات القصيد دورانا منطقيا شعورياً ، وتنقل هذه الأبيات تنقلا فكريا . ويتأتى هذا الدوران المنطقى من توافر التجربة الشعرية ، وعرضها عرضاً جميلاً ، وصياغتها صياغة محكمة صياغة لاهى بالطويلة المجرجرة ، ولا بالقصيرة الكاشفة . فإذا اختلطت التجربة ، أورف عليها اللبس اضطربت الوحدة ، وتخلع بنيانها .

وتقوم الوحدة كذلك على اتجاه الصور الخيالية بالقصيدة اتجاها موحداً ، فإذا تضاربت الصور ، وتضارب اتجاهها تذبذبت الوحدة .

ومما يزيد الوحدة حركة وتماسكاً حدة الانفعال الشعرى ، وجمال الموسيقى .

---

(١) مصطفى السحرتى (النقد الأدبى من خلال تجاربى) ٦٦ .

ولا يقف هيكل الوحدة الأثيرى عند التسلسل المنطقى ، ولا الصور الحية ، ولا الموسيقى المتوائمة مع معانى القصيد ، بل إن للألفاظ وتموجاتها وتوافقها وحرية نظمها دخلا كبيراً فى تكوين هذا الهيكل . وليس شك فى أن وضع الكلمات فى مكانها الواجب ، ونقاء الألفاظ ودقة اختيارها لمما يؤصل الوحدة ويضفى عليها رونقا . وقد تتقوى الوحدة وتزداد حيوية بالألفاظ الطريفة الحية التى لم تبلها كثرة الاستعمال .

ولا ينسى الناقد فى هذا المجال العلاقة الوثيقة بين طبيعة الأديب ونتاجه الفنى ، وتأثير تلك الطبيعة الذاتية فى مقومات أعماله ، وفى قضية الوحدة بالذات ، يقول الناقد « وأكبر الظن أن للشخصية أثرها الخفى فى بناء الوحدة ، فالشاعر المفكر المركز تجرى وحدته منطقية جادة فى أغلب الأحوال ، بعكس الشاعر المبلبل الذهن فإن وحدته تتخلع وتتذبذب ، وأما الشاعر العاطفى الرقيق فتسير وحدته فى لطافة ولدونة » .

ويمكن القول بعامة أن تجربة القصيد إذا تواءمت مع الصياغة أثمر لنا وحدة موفقة . أى أن العبرة فى نقل التجربة الشعرية ، فإذا غمضت التجربة الشعرية أو قنعت بقناع كثيف تداعت الوحدة . وهذا مانجده كثيراً فى الشعر الغامض ، والشعر المطلق ، وشعر الرمز فى كثير من الأحوال(١) .

وقد سبق حازم القرطاجنى (ت ٦٨٤ هـ) إلى تفصيل القول فى القوى التى تتحكم فى تأليف العمل الشعرى ، وهى عشر قوى ، قال إن الشعراء يتفاوتون فيها . وتلك القوى هى فى الحقيقة مظاهر لقدرات الشعراء على إعداد أنفسهم ، وتهيئتها لكتابة الشعر ، وصياغة معانيهم وأفكارهم ، وفيها حديث عن ترابط المعانى ، وإحكام المبانى ، وعن التناسب بين أجزاء القول ، وبناء نهايات القصيدة الشعرية على مبادئها . وقد تناول فى تلك القوى أو تلك المبادىء ما يتصل بالمعانى والخيال والتعبير ، حتى يمكن أن يصب العمل الشعرى فى قالب واحد متجانس فى الصور والأفكار ، وهى(٢) :

١ — التشبيه فيما لايجرى على السجية ، ولايصدر عن قريحة ، بما يجرى على السجية ويصدر عن قريحة . ولعله يقصد بذلك إلحاق ماليس معروفاً بما هو معروف .

٢ — تصور كليات الشعر ، والمقاصد الواقعة فيها ، والمعانى الواقعة فى تلك المقاصد ، ليتوصل بها إلى اختيار مايجب لها من القوافى ، ولبناء فصول القصائد على مايجب .

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٢٨ .
(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٢٠٠ .

٣ – تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن مايمكن ، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعانى والأبيات والفصول من بعض ، بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها ، وبالنظر إلى مايجعل خاتمتها إن كانت محتاجة إلى شيء معين فى ذلك .

٤ – تخيل المعانى ، بالشعور بها ، واجتلابها من جميع جهاتها .

٥ – ملاحظة الوجوه التى بها يقع التناسب بين المعانى ، وإيقاع تلك النسب بينها .

٦ – التهدى إلى العبارات الحسنة الوضع ، والدلالة على تلك المعانى .

٧ – التحيل فى تسيير تلك العبارات متزنة ، وبناء مباديها على نهاياتها ، مباديها .

٨ – الالتفات من حيز إلى حيز ، والخروج منه إليه ، والتوصل به إليه .

٩ – تحسين وصل بعض الفصول ببعض ، والأبيات بعضها ببعض ، وإلصاق بعض الكلام ببعض ، على الوجوه التى لاتجد النفوس عنها نبوة .

١٠ – تمييز حسن الكلام من قبيحه ، بالنظر إلى نفس الكلام ، وبالنسبة إلى الموضوع الموقع فيه الكلام .

تلك هى القوى التى يحتاج إليها الشاعر ، فى نظر حازم ، وعلى قدر تمكنه منها تكون إجادته لأعماله الشعرية .

ومن الضرورى الإشارة إلى رأى حازم فى الوحدة الشعرية ، وقد ذكر هذا الرأى فى موضع آخر(١) ، وخلاصته أنه لايستحسن البيت المفرد المنقطع عن سائر أبيات القصيدة ، أى أنه لايعترف بوحدة البيت لتكون مقياس الجودة فى الشعر ، وعلامة الاقتدار والتمكن عند الشاعر . إذ هو يوجب فى القصائد أن تكون « متناسبة المسموعات والمفهومات ، حسنة الاطراد ، غير متخاذلة النسج ، غير متميز بعضها عن بعض التمييز الذى يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية ، يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر . والقصائد التى نسجها على هذا مما يستطاب » . كما أنه قسم التأليف الشعرى إلى أربعة أضرب :

---

(١) المصدر السابق ٢٨٨ .

١ — ضرب متصل العبارة والغرض .
٢ — وضرب متصل العبارة دون الغرض .
٣ — وضرب متصل الغرض دون العبارة .
٤ — وضرب منفصل الغرض والعبارة .

وأجود هذه الأضرب هو الضرب الأول ، الذى يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذى يتلوه علقة من جهة الغرض ، وارتباط من جهة العبارة ، بأن يكون بعض الألفاظ التى فى أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التى فى الآخر ، من جهة الإسناد والربط .

وأردأ هذه الأضرب الضرب الرابع الذى لاتوصل فيه عبارة بعبارة ، ولا غرض بغرض مناسب له ، بل يهجم على الفصل هجوماً من غير إشعار به مما قبله ، ولا مناسبة بين أحدهما والآخر ، فإن النظم الذى بهذه الصفة مشتت من كل وجه .

* * *

وبعد كل هذه لابد من القول بوجوب النظرة الطبيعية إلى الفن الأدبى وغيره من الفنون ، والتقدير الطبيعى فى نظرنا أولى بالرعاية من محاولة تطبيق فكرة بذاتها مهما تكن تلك الفكرة ، ومهما يكن أنصارها .

والذى نراه طبيعيا فيما نحن بصدده من الحديث عن الوحدة فى الشعر الغنائى أن الشاعر إنما نراه يعبر عن التجربة الشعورية ، التى عاناها . وتتفاوت التجارب فى قوتها ، كما تتفاوت فى وضوحها ، وقد تتفاوت أيضاً فى تماسكها وترابط أجزائها ، تبعاً لتركيزها ودورانها حول محور واحد ، أو تشتتها وتأليفها من خواطر متعددة ، أو من عدد من التجارب الصغيرة ، يجمع شملها العمل الشعرى .

ويأتى بعد ذلك التعبير ، والتعبير هنا معاناة جديدة ، تنعكس فيها آثار معاناة التجربة بقوتها أو ضعفها ، ووضوحها أو غموضها ، ووحدتها أو تفككها ، ومرجع ذلك إلى طبيعة التجربة ، وإلى طبيعة الأديب نفسه ، وكل ذلك ينعكس فى التأليف الشعرى ، أو فى الصورة ، بالإضافة إلى مايمكن أن تضيفه المعاناة التعبيرية من الخواطر ، التى يجد الشاعر فائدة فى إضافتها ، وقد تكون تلك الإضافات فكرية أو عاطفية تقتضيها المعانى ، لتستكمل بها الصورة كما يمكن أن تكون إضافات تقتضيها الصياغة وتأليف العبارة واستيفاء الشكل . ولكل ذلك أثره البعيد فى فقد الوحدة أو تحققها فى العمل الشعرى .

وعلى ذلك الأساس ينبغى أن يبنى الناقد نقده ، لأنه هو الأساس الذى يقوم عليه البناء الشعرى . وليس للناقد حينئذ إلا أن يبحث عن ظواهر ، ويحاول تعليلها ، وإرجاعها إلى طبيعة التجربة وإلى طبيعة صاحبها ، وذلك أجدى على الأدب والأدباء من الإسراف فى تطبيق نظريات ، إن صدقت فى بعض الأعمال فإن غيرها لا يخضع لتلك النظريات ، وإن كان وقعه جميلا ، وتأثيره فى النفوس رائعاً ، على الرغم من فقدان المقياس أو استحالة تطبيق نظرية بعينها .

★ ★ ★

وقبل أن نختم هذا الفصل نود أن نصل خيوط هذه الفكرة عن الوحدة فى الأعمال الأدبية ، وقياس جودة الفن الأدبى بمقياسها ، ونعيد تنسيق خطوط الدراسة فى هذا الفصل فى الكلمات الآتية :

١ — إن قياس الأدب بمقياس الوحدة قد نشط فى هذا الزمان ، بتأثير نشاط الأذهان ، والتقاء الثقافات ، وإحياء الأفكار النقدية القديمة ، وبعثها من جديد فى هذا العصر الذى يعد عصر التقويم والتقدير لكافة القيم فى الحياة ، وفى العلوم والفنون الإنسانية ، وفتح مجال النقد الأدبى ليتسع لقيم وأفكار جديدة تزيد فى نمائه ، وتعيد حياته إلى القوة والازدهار ، ولذلك عنى نقاد الأدب العربى فى هذا العصر بإبراز هذا المقياس وتطبيقه على الشعر العربى المعاصر ، مع سائر مقاييس النقد المعروفة قديمها وحديثها .

٢ — وإن الحديث عن « الوحدة » وقياس الأدب بها ، حديث قديم ليس من ابتداع النقاد المعاصرين ، وإنما يرجع إلى زمن موغل فى القدم ، منذ كان هناك تفكير فى الفن الأدبى ، ومنذ كانت هنالك محاولة للتعرف على أصوله وعناصره التى يحقق بها غاياته فى التأثير بالتجارب ، التى عبر عنها الأدباء فى أعمالهم الفنية ، أو نقل العواطف والأفكار والمثل التى تضمنتها تلك الأعمال .

٣ — والحديث عن « الوحدة » أو « الوحدة العضوية » فى النقد الأدبى يذكر بأهم الذين أثاروا هذه الفكرة فى تاريخ النقد ، وفى طليعتهم أرسطو الذى شرح الفكرة فى كتاب « فن الشعر » فى معرض حديثه عن « المأساة » .. وقد تحدث فيه بالتفصيل عن وحدة الموضوع أو وحدة الخرافة التى تقوم عليها المأساة ، وأشار إشارة عارضة إلى مايسمى وحدة الزمان . أما وحدة المكان ، وهى وقوع أحداث المسرحية فى مكان واحد ، فلم يعرض لها أرسطو ، ولكنها كانت من ابتداع الكلاسيكيين ، الذين ابتدعوا

ماسموه « قانون الوحدات الثلاث » ونسبوه إلى أرسطو ، ثم زعموا أن الالتزام بذلك القانون فى المسرحية تقليد مأثور ، يجب احتذاؤه ، والوقوف عنده .

٤ — وإن أرسطو لم يتعرض للشعر الغنائى فيما نقل إلينا من كتاب الشعر ، ومن ثم لم ترد فيه محاولة لتطبيق مقياس الوحدة على الشعر الغنائى ، وإنما اقتصر حديثه عنه على فن المأساة ، أو فن المسرحية بعامة .

٥ — إن اصطلاح « وحدة البيت » الذى عاب به الأقدمون النقد العربى ، لم يرد بلفظه فى كلام النقاد العرب . وإنما الذى أثر عنهم هو استحسانهم لبعض الأبيات المفردة التى أعجبوا بما تضمنت من جودة الفكرة وجودة العبارة عنها ، ثم سهولة حفظها ، وصلاحيتها للتمثل والاستشهاد ، وسرعة استحضارها فى الأذهان ، وجريانها على الألسنة لجودتها ووجازتها .

٦ — وإن هذا الإعجاز ببعض وحدات العمل الأدبى أو أى عمل من الأعمال لايمكن أن يعد عيباً يحسب على النقاد ، أو أن يكون مدعاة لوصفهم بالقصور أو ضيق الأفق إذا أبدوا استحسانهم لبعض الأجزاء دون غيرها ، إذا سلمنا بالتفاوت بين تلك الأجزاء قوة وضعفا ، وجودة ورداءة ، وهو التفاوت الذى لايستطيع أن يتجاهله أحد .

٧ — وإنه إذا كان فى النقاد العرب من نظروا هذه النظرة الجزئية ، وقدموا بعض الشعراء على أساس وحدة البيت ، فإن هذا القول لايمثل وجهة نظر النقد العربى بوجه عام ، لأنه كان فى أولئك النقاد من فصل القول فى الوحدة الكلية أمثال عبد القاهر ، ابن طباطا ، الحاتمى ، بن الأثير،واشترط الارتباط والتماسك بين أجزاء القول ، حتى لايبدو التنافر بين الجزء وماحوله من الأجزاء ، وحتى لايكون جزء منها قلقا أو نابيا عن موضعه .

٨ — وإن الفنون الشعرية التى ينبغى أن تقاس بمقياس الوحدة هى الشعر القصصى أو شعر الملاحم ، وكذلك الشعر المسرحى بأنواعه المختلفة . والوحدة المطلوبة فيها هى الوحدة الموضوعية التى تستلزم تتابع أجزاء الحدث ، وبناء بعضها على بعض ، وتسلسلها تسلسلا منطقيا طبيعياً ، بحيث يكون كل جزء من الحدث الواحد الذى يعالجه العمل الشعرى ، نتيجة لما قبله ومقدمة لما بعده .

٩ — وإن الشعر الغنائى أو الشعر الوجدانى يختلف من حيث توافر الوحدة فيه ، بحسب اختلاف طبيعة الشعراء ، إذ كان منهم من تغلب عليه طبيعة التركيز فيما يعالج

من قضايا الفكر والعاطفة ، وكان منهم من تغلب عليه طبيعة الاستطراد والانتقال من فكرة إلى غيرها ، أو من خاطرة إلى خاطرة أخرى مما له صلة بها ، تبعاً لفكرة تداعى المعانى ، وكذلك لتباين التجارب وحركات الأذهان التى تتسلط على العمل الشعرى . فمطلب الوحدة فى هذا الشعر الوجدانى لايخضع لمقياس ثابت ، ومن الخير أن نترك للشاعر حريته فى التعبير عن عواطفه بترتيب ما يسبق منها إلى ذهنه ، وما يتعاقب عليه من الأخيلة والخواطر .

ولهذا ينبغى ألا يؤخذ على علاته ذلك النقد الشديد ، الذى وجه إلى شوقى أو غيره من الشعراء المعاصرين أو الغابرين ، بفقد الوحدة والارتباط بين أبيات قصائدهم ، وكذلك القول بأنه من الممكن نقل الأبيات عن مواضعها وإعادة ترتيبها من جديد ، وتقديم بعضها وتأخير بعضها الآخر من غير أن يخل ذلك بالبناء الفنى للقصيدة ، أو يفسد المعانى التى صورها الشعراء فى قصائدهم .

١٠ – أما فنون الأدب المنثور من الخطب والرسائل والمقالات ، فإنها ينبغى أن تخضع بطبيعتها لذلك المقياس ، إذ أن كلا منها يعالج فكرة معينة يفسدها الاستطراد والانتقال إلى غيرها ، كما أن فقد الترابط بين أجزاء كل منها يؤدى إلى الخلل والاضطراب ، الذى يؤدى حتما إلى إخفاق الكاتب أو الخطيب فى تحقيق غايته من الخطبة أو الرسالة أو المقالة . وهذا ما دعا دعاة الوحدة من النقاد العرب إلى تشبيه القصائد المحكمة التى توافرت فيها الوحدة بالخطب والرسائل..

أما القصص والمسرحيات النثرية فلابد أن يتوافر فيها مايجب أن يتوافر فى القصص الشعرى وفى الشعر التمثيلى ، من الترابط والوحدة بكل ما يشترط فيها .

الفصـــل الثالـــث

معانى الأدب

بين الوضوح والغموض

تمر الحياة الشعورية بثلاث مراحل يرتبط بعضها ببعض ، ويتبنى بعضها على بعض . وأولى تلك المراحل مرحلة الإدراك أو المعرفة عن طريق الحواس التى تزودنا بالمادة ، التى تتحول إلى معرفة بعد أن تتفاعل مع الأعمال العقلية . ثم مرحلة الوجدان أو الشعور بأثر تلك المعرفة ، وهو الشعور باللذة أو الألم ، الذى يبدو فى السرور أو الحزن ، والراحة أو القلق ، والرضا أو السخط ، والتفاؤل أو التشاؤم . ثم مرحلة النزوع أو الإرادة التى تنشأ عن الشعور بالرضا أو بالسخط ، لاستدامة اللذة بما يرضى ، وتنحية ما يؤلم أو مالا يرضى .

ومن الطبيعى ألا يكون هناك شعور ما نحو شيء مجهول تماماً للنفس ، وأن ذلك الشعور سيكون شعوراً مبهماً إذا كانت الصورة مبهمة ، وإذا كانت الرؤية غير واضحة .

ولكن هذا الشعور سيكون واضحاً وسيكون محدداً إذا اتضحت الرؤية للنفس ، فأنت ترى الزهرة بحاسة البصر ، أو تدرك شذاها بحاسة الشم ، فيروقك لونها وتناسق أوراقها وطيب رائحتها ، فتقع من نفسك موقع الرضا والقبول فتقطعها من غصنها ، وتدنيها من عينيك لتشبع غريزتك فى تمام الاستمتاع بمنظرها أو تقربها من أنفك لتزيد فى متعتك برائحتها الجميلة . وقد تديم النظر إليها وهى فى موضعها ، فتقع من نفسك موقع النغمة المطربة التى تتابع الإصغاء إليها ، والاستمتاع بها فى صمت وسكون .

وخلاصة هذا القول أنه لايتولد تأثر أو شعور من غير معرفة أو إدراك وأن طبيعة ذلك التأثر ومدى ذلك الشعور يتوقف على بيان الصورة ومدى وضوح الرؤية .

ومن أهم غايات الفن الأدبى محاولة التأثير بالتجارب التى يعانيها الأدباء ويعبرون عنها بطريقتهم الخاصة ، أو بأسلوبهم الذى تجتمع له خصائص التعبير الفنى بجودة المضمون وروعة الأداء باللغة الممتازة ، وبالتصوير الذى يوضح المعانى ويبرزها فى إطار جديد ، يبدو فيه أثر الإبداع الذى يجذب النفوس ، ويشعرها بأنها أمام جديد لاتستعمله فى تعبيراتها المعهودة عن أغراضها ومقاصدها فى حياتها اليومية .

ولا شك فى أن ذلك التأثير المنشود يتطلب جودة الرؤية وتمام الوضوح الذى ينشأ عنه الإدراك ومعرفة ما اشتمل عليه العمل الأدبى من المعانى السامية والأخيلة البديعة ، وما عبر عنه الأديب ، وما شرحه من التجارب ، ومن أحوال النفس وعواطفها وانفعالاتها . وعن هذه المعرفة يكون التأثر ، وتكون المشاركة فى الإحساس بما عاناه الأديب فى تجاربه .

ومن الأفكار السائدة أنه كلما اتسعت دائرة التأثير ، بمعنى أنه كلما كثر عدد المستجيبين للعمل الفنى ، كان ذلك أدل على عظمة الفن ، وعلى قدرة الفنان . وليس هناك شك فى صحة هذا الرأى الذى يتطلب الوضوح ، ويحرص عليه حتى تكون المعانى والأفكار ، وكذلك المشاعر والعواطف ، فى متناول الناس جميعاً ، أو فى متناول عدد كبير منهم ، وهو العدد الذى يمكن أن يصل إليه هذا الفن فى بيئة الأديب ، وفيما وراءها . بل يتعدى ذلك الفن حدود الزمن ، وينتقل فى الأزمان المتعاقبة ، وفى الأجيال المتباينة ، فيجد فيها من التأثر ومن الاستجابة ما وجد فى بيئته الأولى ، وفى الجماعة التى عاشت فيها ، ولا يتسنى ذلك إلا إذا توافر للمعانى الأدبية الانجلاء والانكشاف ، حتى يتم الإدراك ، ويحدث التفاعل والتأثر المطلوب بالأدب وبالفنون .

* * *

ولا سبيل إلى ذلك الكشف إلا أن تسفر العبارة عن معانيها ، وتكشف الألفاظ عن حقيقة كل مايراد منها ، فلا يتكلف القراء أو المستمعون شيئاً من الجهد أو العناء فى تأمل ما يقرأون وما يسمعون ، حتى يصلوا إلى مايريد الأدباء تأديته من الآراء أو الأفكار أو المعانى ، فلا يقدمون إليهم إلا مايرون أنهم يطيقون إدراكه من المعانى الواضحة المؤداة فى أسهل عبارة ، وأيسر ما يستطيعون من وسائل الأداء .

وذلك رأى فريق من الأدباء والنقاد منهم « أناتول فرانس » الذى يرى أنه كلما أنعم النظر بدا له أنه لاجميل إلا السهل . ويقول : « قد فرغت من ذوق الغوامض ، وصرت أرى أن الشاعر أو القاص الذى لايعاب هو الذى يتجنب أن يكلف قارئه أى تعب ، ولو كان يسيراً ، وأن يجشمه أية صعوبة ، ولو كانت طفيفة . ومن الخير له أن يفاجىء القارىء لأنه ينتزعه منه انتزاعاً ، وأن يحذر التعويل على صبر القراء ، وأن يعتقد أنهم لايقرأون إلا إذا كان ما يقرءون سهلا .

ويشير فى تلك الكلمة إلى فروق بين العلوم والفنون فى هذا الصدد ، فيقول إن للعلم حقاً علينا ، وهو حق الانتباه والتأمل ، ولكن الفنون ليس لها ذلك الحق ، لأن غايتها المسرة والإمتاع ، ووظيفتها أن تعجب . ولا وظيفة لها غير ذلك .. فيجب أن تكون جذابة بغير شروط .. وهناك فرق بين قصيدة تنشد ، وبحث يكتب فى الهندسة الوصفية ، ومن الواجب ألا تكلفنا مسرات الفنون مشقة .

ومن علماء العرب ونقادهم من ينحون هذا المنحى فى إيثار السهولة والوضوح ، والتيسير على متلقى الأدب فى إدراك فحوى الكلام ، ويجعلون من شروط الفصاحة والبلاغة أن يكون معنى الكلام واضحا ظاهراً جليا ، لايحتاج إلى فكر فى استخراجه ولا فى فهمه ، وسواء كان ذلك الكلام الذى لايحتاج إلى فكر منظوماً أو منثوراً .

وقد أكد الخفاجي فى « سر الفصاحة » هذا الرأى وقال إنه احتاج فيه إلى تفصيل لأن أبا إسحاق إبراهيم بن هلال الصابى غلط فى هذا الموضوع ، فزعم أن الحسن من الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة ومماطلة ، والحسن من النثر ما سبق لفظه ! .

ورأى أن الصابى فرق بهذا بين النظم والنثر فى هذا الحكم ، مع أنه لا شبهة تعترض المتأمل فى أنه لا فرق بينهما . قال الخفاجي : والدليل على صحة ما ذهبنا إليه أن الكلام غير مقصود فى نفسه ، وإنما احتيج إليه ليعبر الناس عن أغراضهم ، ويفهموا المعانى التى فى نفوسهم . فإذا كانت الألفاظ غيرَ دالة على المعانى ، ولا موضحة لها ، فقد رفض الغرض فى أصل الكلام ، وكان ذلك بمنزلة من يصنع سيفاً للقطع ، ويجعل حده كليلا ، ويعمل وعاء لما يريد أن يحرزه ، فيقصد إلى أن يجعل فيه خروقاً تذهب ما يوعى فيه ، فإن هذا مما لا يعتمده عاقل ! .

ثم لايخلو أن يكون المعبر عن غرضه بالكلام يريد إفهام ذلك المعنى أو لايريد إفهامه . فإن كان يريد إفهامه ، فيجب أن يجتهد فى بلوغ هذا الغرض ، بإيضاح اللفظ ما أمكنه . وإن كان لايريد إفهامه فليدع العبارة عنه فهو أبلغ فى غرضه[1] .

ولكن ذلك الرأى لا يصدق تمام الصدق ، ولا يكون صحيحاً كل الصحة إلا إذا كانت درجة التأثر بالعمل الفنى واحدة أو متقاربة فى الأقل ، وإلا إذا اتحدت بواعث

---

(١) سر الفصاحة ٢٥٩ .

هذا التأثر ودواعيه وعوامل الاستجابة للعمل الأدبي أو للتجربة التي عبر عنها العمل الأدبي .

* * *

ولكننا نجد في كثير من الأحيان تباعداً بين أسباب الاستحسان أو أسباب الإعجاب ، فمن مستقبلي العمل الأدبي من تسحره جودة التصوير ، وفيهم من تعجبه روعة التخييل ، وفيهم من يأخذ بلبه جمال العبارة ، وانتقاء الألفاظ ، وموسيقى الكلمات ، وفيهم من تؤثر فيه الفكرة الأخلاقية ، أو يوجهه الانتماء إلى اتجاه معين من الاتجاهات الفنية ، أو الاتجاهات السلوكية في الحياة ... إلى غير هذه الأسباب التي يتوجه التفكير إلى البحث عنها في ثنايا العمل الأدبي .. ومع ذلك ، قد يكون في الناس من لا يؤثر فيهم العمل الأدبي ، أو أي عمل آخر من الأعمال الفنية .

ويترتب على ذلك أن الوضوح ليس وحده سر التأثر بالمعاني الأدبية ، حتى لو كان كذلك ، فإن من العسير معرفة الحد الذي يحكم بمقتضاه بالوضوح المطلوب في الأعمال الأدبية . وأعتقد أن تحديد تلك القيم بالكلمات المحدودة ، أو الحدود الفاصلة ، من الصعوبة بمكان ؛ إذ كان مرد الأعمال الفنية إلى اعتبارات ذاتية ، هي التي تتحكم في تقديرها . ومن تلك الاعتبارات ما هو نفسي ، ومنها ما هو ثقافي ، ولم يستطع أديب أو عالم أو ناقد أن يضع معالم واضحة لوصف اللفظ أو التركيب بالجزالة ، أو وصفه بالرقة والسلاسة ، وكذلك يختلف الحكم بالحوشية والغرابة من إنسان إلى إنسان ، مع أن هذه الألفاظ تجرى كثيراً في كلامهم ، وفي أحكامهم على الأدباء ، حتى أصبحت من المصطلحات السائرة في عالم الدراسات الأدبية .

والوضوح الذي يراد به إفادة القارىء أو السامع ، أو تزويد كل منهما بطاقة ثقافية خاصة أمر لا شك فيه ، لأن المعارف العلمية والثقافات العقلية لامناص فيها من الوضوح الذي يحدد الفكرة ويستوعبها ، وكل غموض فيها يؤدي إلى نقص في المعرفة ، التي يراد إفادتها ، والإفهام فيها غاية في ذاته . ولا يستطيع المتكلم أو الكاتب الإفهام إلا إذا كان عارفاً بما يقول أو بما يكتب فيه ، وإلا إذا كان عارفاً باللغة التي يعبر بها ، وبوسائلها في أداء المعاني والأفكار باللفظ الموضوع وبالترتيب والضبط المعهودين ، حتى يؤمن اللبس والغموض ، الذي تضطرب به المعاني ، ويتعسر فهمها الفهم المطلوب .. وهذه الأمور

من أخص خصائص الأسلوب العلمى الذى يخضع لقواعد اللغة ، كما يخضع للتفكير المنطقى ، وهما مرتبطان تمام الارتباط لتحقيق المعارف وتنسيقها فى العبارة على صورة تنسيقها فى الأذهان .

وليس كذلك الأدب الذى يتفاعل فيه الفكر بالعاطفة تفاعلا يؤدى فى الغالب إلى اهتزاز الصورة وترجحها بين العقل والشعور ، وبين الأفكار والنزعات والخوالج النفسية ، لتصبح مزيجاً يختلط فيه الإحساس بالتخيل ، وأعمال العقل الواعى بفعل اللاشعور .

ومن هنا تفقد الصورة الأدبية وضوحها الذهنى ، وتصبح موضعاً لتساؤلات العقل الذى قد يرفضها جملة ، إذا اصطدمت بمقاييسه المنطقية ، أو يتردد فى قبول بعض جزئياتها التى تخرج عن حدود تلك المقاييس ، إلا إذا استطاع السائل والناقد أن يضع نفسه فى جو الظروف والملابسات الذهنية والعاطفية ، التى كان الأديب واقعاً تحت تأثيرها . وفى تلك الحالة فقد القارىء أو المستمع أو الناقد قادراً على الإحساس بالتجربة ومهيئاً لقبول التأثر والمشاركة الوجدانية ، ومن ثم يصبح قادراً على الحكم الصحيح على القيم الفنية فى العمل الأدبى ، وعلى تفسير ما فيه مما قد يخفى . ونستطيع أن نضرب لذلك مثلا قول الوزير محمد بن عبدالملك الزيات :

رب ليل أمد من نفس العا	شق طولا قطعته بانتحاب
ونعيم ألذ من وصل معشو	ق تبدلته ببؤس العتاب

فقد عابه بعض النقاد وخطأوه ، إذ حاول أن يقيس طول الليل بطول نفس العاشق ، وقالوا إننا نعلم أن نفس العاشق بالغاً ما بلغ لا يمتد امتداد أقصر أجزاء الليل ، وأن الساعة الواحدة من ساعاته لا تنقضى إلا عن أنفاس لاتحصى كائنة ما كانت فى امتدادها وطولها .

ولا شك أن الشاعر هنا لم يحاول أن يعبر عن الحقائق المعروفة ، أو النسب المعلومة بين طول الليل وطول نفس العاشق ؛ لأن النسبة بينهما معروفة لعامة الناس ، والبعد بينهما لا يخفى على أحد . ولكن الشاعر يعبر عن عواطف وأحاسيس ، وعن تجارب شعورية يعانيها العاشق المعمود الذى يقيس تلك النسب بآلامه وانفعالاته ، لا بما هو معلوم من الحقائق لكل إنسان .. وعن غير هذا الطريق ، طريق تقدير المشاعر

والتجارب ، أراد القاضى الجرجانى أن يدافع عن هذا الشعر ، فقال إن مراد الشاعر أن هذا الليل زائد فى الطول على مقادير الليالى ، كزيادة نفس العاشق على الأنفاس . وقال إن هذا وجه لايرى به بأس فى تصحيح المعنى ، وإن أحسن بعد ذلك فى قوله : وإن كان من الرأى ألا يؤخذ الشاعر بهذه الدقائق الفلسفية ، مالم يأخذ نفسه بها ، ويتكلف التعمل لها ، فيؤخذ فيها حينئذ بحكمه ، ويطالب بما جنى على نفسه ! .

ومثلا آخر يدل على القياس الخاطىء بمقياس العقل المجرد على فن الشعر ، وتناسى حقيقة العواطف والمشاعر ، التى قد تخالف ما هو معروف للذين لم يعانوا تجربة الشاعر ، فإن علماء البلاغة يرفضون الغلو فى المعانى ، وهو عندهم أن يكون الوصف المدعى غير ممكن عقلا ولا عادة ، إلا لبعض الأسباب ، كأن يدخل عليه ما يقربه إلى الصحة ، أو أن يتضمن نوعاً حسناً من التخييل ، أو أن يخرج مخرج الهزل والخلاعة . وقد مثلوا لذلك النوع الثالث ، أى للغلو الذى يقبل لهزله وخلاعته بقول الشاعر :

أسكر بالأمس إن عزمت على الشر ب غداً إن ذا من العجب !

وقالوا إن هذا مبالغة فى شغفه بالشرب ، فادعى أن شغفه بالشرب وصل لحالة هى أنه يسكر بالأمس عند عزمه على الشرب غداً . ولا شك أن سكره بالأمس عند عزمه على الشرب غداً محال ، إن أريد بالسكر ما يترتب على الشرب ، وهو المقصود هنا ، لما فيه من تقدم المعلول على علته . ولكنهم يسوغون هذا المستحيل بأن الشاعر لما أتى بهذا الكلام على سبيل الهزل ؛ أى لمجرد تحسين المجالس والتضاحك وعلى سبيل الخلاعة ، أى عدم مبالاته بالقبيح الذى ينهى عنه ، كان ذلك الغلو مقبولا ، لأن ما يوجب التضاحك من المحال لا يعد صاحبه موصوفاً بنقيصة الكذب عرفا . وإنما لم يقبل الغلو الخارج عن المسموح لأنه كذب محض ، والكذب بلا مسوغ نقيصة عند جميع العقلاء .

ذلك ما قاله علماء البلاغة فى ذلك البيت ، وهم لم يرضوا أن يرفضوه لاستحالته كما يقولون عقلا وعادة ، بل قبلوه واستحسنوه على الرغم من أنه فى نظرهم كذب محض ، وسوغوه ذلك التسويغ المضحك ، بأنه خرج مخرج الهزل والخلاعة والمجون ! .

وكأنهم عرفوا أنه ليس من حقهم أن يرفضوا هذا الشعر الصادق فى تعبيره عن حقيقة المشاعر التى عبر عنها الشاعر ، وهو يصف تجربة الخمر التى شغف بها ، ولا يكاد يفيق من شربها أو الهيام بها ، فهو يشربها ليلا ونهاراً ، وصبوحاً وغبوقاً ، وإذا حرمها اليوم فإنه سيحتسيها غداً ، فإن فاته الغد فإن فى بعده أملا جديداً ، وفرجاً قريباً .

والذين قالوا هذا القول من النقاد والبلاغيين لم يعترفوا بغير السبب العقلى ، وبغير العلة المادية ، فالسكر الحقيقى لاينشأ فى نظرهم إلا عن الشرب الحقيقى . أما لذه الأمل ، ونشوة ارتقابه ، وهو فى نظر العارفين أعمق فى اللذة ، وأمتع من الحقيقة ، فليس له عندهم حساب ، مع أنهم قد سمعوا كما سمع الناس أن توقع البلاء أشر من وقوعه ، وأن من الناس من يقتلهم الخوف ويحييهم الرجاء ، واستمع إلى لوعة العاشق المدنف ، وقد علله صاحبه بالأمل فى لقاء الغد ، فكانت هذه الانفعالات الصارخة والجذوه المضطرمة فى قلب إبراهيم ناجى ، وفى شعره الذى يقول فيه :

أغداً قلت ؟ فعلمنى اصطباراً ليتنى أختصر العمر اختصارا
عبرت بى نشوة من فرح فرقصنا أنا والقلب سكارى
وعرانا طائف من خبل فاندفعنا فى الأمانى نتبارى
سنذم النور حتى يتلاشى ونذم الليل حتى يتوارى

ذلك شعور شاعر الخمر ، وهذا شعور شاعر العشق ، وهما يلتقيان فيما يسبق التجربة من التلهف عليها ، والانفعال بما يتوقع منها . وكأن ذلك الشاعر الخمرى كان يعرف مقدماً تلك الحيرة التى سيعانيها القائلون بالعلة والمعلول ، والباحثون عن الأسباب والمسببات ، والذين لايعترفون بغير الدواعى الظاهرة أو المنطق الذى يقول « من شرب سكر ، ومن لم يشرب لم يسكر » ولذلك قرر أن سكره بالأمس لعزمه على الشرب غداً حقيقة يجدها ، ويحس بها ، وينفعل لها ، وإن بدت تلك الحقيقة فى نظر الناس مما يثير الدهش ، ويستوجب العجب .

ولن يكون هذا الكلام شعراً أو فناً بغير مثل ذلك التصوير العجيب البديع .. أرأيت لو أن الشاعر كان قد استجاب لما يتوقع من أمثال ذلك النقد ، فقال مايعرفون « سكرت لأنى شربت » ، أكنت واجداً فى مثل ذلك القول عاطفة أو انفعالا أو شيئاً مما يثير العجب ، ويدعو إلى التأمل ، ويحمل على الإعجاب ، بما ترى من الإبداع الذى تراه فى قوله « أسكر بالأمس إذا عزمت على الشرب غداً .. » ؟

* * *

ولعل فى شيء مما قدمنا مايكشف عن قيمة الفن الأدبى ، ويبين أن الوضوح المطلوب فى الأدب ليس ذلك الكشف المبتذل الذى تجرى أمثاله على ألسنة الناس ، وليس فى مجاراة المعروف من المعانى والأفكار التى يدركها كل الناس بمجرد سماعهم عبارتها ، وإلا

ضاعت معالم الفنية ، ولم يبق هناك مايميز الأدب من لغة التخاطب إذا كان المقصود هو الإفهام الذى يتيسر بأقرب السبل ، ويتم تحققه بأكثر العبارات شيوعاً وابتذالا ، ويقدر على تحقيقه أبعد الناس عن تذوق الفنون وتقريرها.

ويبدو من هذا أن مقياس الوضوح وحده لايكفي فى تقدير الأعمال الأدبية ، وأنه ليس مقياساً ثابتا ، بل هو أمر أو وصف اعتبارى يختلف من إنسان إلى إنسان بحسب ثقافته الأدبية وحسه الفنى ، وأن الوضوح يتعارض فى كثير من الأحيان مع الفنية ومظاهر الإبداع ، ومثيرات الإعجاب التى تميز الفن من سواه . وأن تذوق الأدب محتاج إلى قدر من التأمل الذى يفضى إلى إفادة المعنى ، والتأثر بالتجارب ، والمشاركة فى العواطف والانفعالات إذا وجد القارىء أو المستمع نفسه فيما يقرأ وفيما يسمع ، بعد التدبر والمقايسة بين المشاعر والأحوال ..

وكل ذلك يفضى بنا إلى التسليم بوجوب مقدار من الغموض الذى يثير تلك التأملات المنشودة ، ويحدث المتعة والمسرة عند الوقوف على حقيقة المعانى ، وإدراك ماتضمنته الصور من المشاعر والأحاسيس ، التى ينبغى أن يكون فيها من الغرابة والجدة ما يستطيع أن ينتزع الإعجاب بالعمل الأدبى وصاحبه . أما الواضح المكشوف فإنه ينادى على نفسه من غير أن يحرك جنانا ، أو يثير شوقا أو انفعالا .

خذ مثلا قول جرير :

لو كنت أعلم أن آخر عهدكم   يوم الرحيل فعلت مالم أفعل

فقد أخذ عليه بعض النقاد أنه لم يصرح بما كان يفعل يوم الرحيل ، لو كان يعلم أنه يوم الوداع ، وأن المعنى مشترك ، ووجه الاشتراك عندهم أن السامع لايدرى إلى أى شيء أشار من أفعاله فى قوله « فعلت مالم أفعل » أراد أن يبكى إذا رحلوا ، أو يهيم على وجهه من الغم الذى لحقه أو يتبعهم إذا ساروا ، أو يمنعهم من المضى على عزمة الرحيل ، أو يأخذ منهم شيئا يتذكرهم به ، أو يدفع إليهم شيئا يتذكرونه به ، أو غير ذلك مما يجوز أن يفعله العاشق عند فراق أحبته ، فلم يبن عن غرضه ، وأحوج السامع إلى أن يسأله عما أراد فعله عند رحيلهم .

والذى نراه فى هذا النقد أن الشاعر لو كان وضع أو حدد ماكان يفعل وقت الرحيل أو وقت الوداع أياً كان ذلك الفعل ، لفهم المراد ، وتحقق المقصود ، وانقضت لذة

الشعر بمجرد سماعه ، أو بمجرد قراءته . ولكن الشاعر تعمد ذلك الإبهام ، حتى يحتفظ المعنى بكليته ، ولايتحول إلى جزئية ضئيلة ، كواحدة من تلك الافتراضات التى افترضها الناقد فى حرصه على التوضيح والتعيين .

وذلك هو الخيال الذى يتوخاه الشعراء ، ويعتمدون عليه فى تأليف أشعارهم ، وتصوير معانيهم . وهو التخييل الذى يعملون على إثارته فى نفوس المتلقين لأشعارهم ، فإن التخييل كما يقول حازم فى « منهاج البلغاء » هو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو من معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم فى خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض .. ومن طرق وقوع التخييل فى النفس أن يتصور فى الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال .

وكذلك أشار حازم إلى أن الذى يحسن موقع التخييل من النفس أنه يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب ، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام ، وقال إن ذلك التعجيب إنما يكون باستيداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التى يقل التهدى إلى مثلها ، فيكون ورودها مستندراً مستطرفا لذلك ، كالتهدى الى ما يقل التهدى اليه من سبب للشيء تخفى سببيته أو غاية له ، أو شاهد عليه ، أو شبيه له أو معاند ، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب أحدهما إلى الآخر ، وغير ذلك من الوجوه التى من شأن النفس أن تستغربها .. والإغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها .

ويعنينا من ذلك الكلام فيما نحن بصدده التصريح بأنه « يجب ألا يسلك بالتخييل مسلك السذاجة فى الكلام ، ولكن يتقاذف بالكلام فى ذلك إلى جهات من الوضع الذى تتشافع فيه التركيبات المستحسنة والترتيبات والاقترانات ، والنسب الواقعة بين المعانى ، فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة ويعضدها . ولهذا نجد المحاكاة أبداً يتضح حسنها فى الأوصاف الحسنة التناسق ، المتشاكلة الاقتران ، المليحة التفصيل ، وفى القصص الحسن الاطراد ، وفى الاستدلال بالتمثيلات والتعليلات ، وفى التشبيهات والأمثال والحكم ؛ لأن هذه أنحاء من الكلام قد جرت العادة فى أن يجهد فى تحسين هيئات الألفاظ والمعانى وترتيباتها فيها .. وإذا كان فى قوة القول البسيط أو القريب من البساطة أن يتخيل منه أشياء لو وضع اللفظ طبقاً لها لم يكن إلا متركبا حسن الهيئة ، جرى مجرى ما قبله فى الاستحسان . (٩١) .

وبذلك احتفظ الشعر بقدرته على إثارة التفكير فى افتراض الفروض واستعراض الاحتمالات الممكنة فى مثل هذا الموقف ، وليبقى للشك والتردد موضع فى عقول الناس وفى قلوبهم . وهذا التردد وعدم القطع هو الذى يبقى للشعر متعة التفكير ، ولذة التأمل التى تبقى مابقى الشعر .

ومن هنا لانكاد نجد اتفاقا بين القراء والنقاد على فهم الشعر أو إدراك ماعناه الشاعر بشعره على جهة اليقين ، ومن هنا كان الإعجاب بالكلمة الساخرة التى قالها أبوالطيب المتنبى « ابن جنى أعلم بشعرى منى » ! ، وكذلك ما ذكره سقراط فى قوله لقضاته إنه تناول الأشعار التى ألفها أصحابها بعناية فائقة ، وسأل كلا منهم عما عناه بشعره ، فلم يكن منهم من استطاع الإجابة على سؤاله . وقد جمعه وإياهم مجلس ضم كثيراً من المعجبين بهم وبأشعارهم ، فلم يكن بين الحاضرين رجل إلا وهو أقدر على التحدث عن تلك الأشعار من الشعراء أنفسهم . وانتهى سقراط إلى القول بأن الشعراء لايختلفون عن الأنبياء والكهنة الذين ينطقون بالكلام الحسن دون أن يعرفوا ما يقولون .. وفى هذا الحديث أثر حملة سقراط الشديدة على الشعراء وأثر سخطه عليهم ، لتشهيرهم به وعداوتهم له . وأيا ماكان ذلك السخط أو تلك العداوة فإن فى كلامه مايؤكد ذلك الغموض ، الذى لم يستطع الشعراء أو النقاد أن يوضحوا حقيقة المقصود به .

ولقد أحس الكفار والمشركون بعظمة القرآن الكريم ، وروعة معانيه ، وجمال أسلوبه فشبهوه بالسحر ، وقالوا « إن هو إلا سحر يؤثر » ، فقد رأوه يؤثر فى قلوبهم أبلغ التأثير الذى لايدركون أسراره ، ولا يهتدون إلى حقيقة بواعثه ودواعيه ، وقد أخذوا به كما كانوا يؤخذون بأعمال السحرة التى تظهر آثارها وتخفى حقائقها وعللها . وقريب من ذلك قول النبى ﷺ « إن من البيان لسحراً » .

وفى القرآن الكريم كثير مما يدعو إلى التأمل ويثير الشوق والرغبة فى المعرفة ، ويرد ذلك فى معرض التهويل والتفخيم ، من أمثال قوله تعالى « فغشاها ماغشى » تهويلا وتعظيما لما صب عليها من العذاب وقوله تعالى فى فرعون وجنوده « فغشيهم من اليم ما غشيهم » . وقد عد هذا من جوامع الكلم التى تستقل مع قلتها بالمعانى الكثيرة ، أى غشيهم مالا يعلم كنهه إلا الله عز وجل . ولا شك أن الإبهام هنا أبلغ وأشد وقعا وتأثيراً فى النفس من التصريح بحقيقة العذاب الذى لاقوه ، أو الألم الذى قاسوه .

وكذلك كان التشبيه فى بعض آيات القرآن الكريم بما هو مجهول أبلغ من التشبيه بما هو معروف ، كما فى تشبيه طلع شجرة الزقوم برءوس الشياطين ، ولا تعرف حقيقة الشياطين ، ولا تعرف رءوسها ، ليكون التخويف بشيء لا تدرك حقيقته ،ولا يعرف مدى التعذيب أو الإيلام به ، حتى لاتوطن النفوس على احتمال ما هو معروف ، وإن عظم .

وإذا كانت الرمزية مذهبا من المذاهب الأدبية الكبرى التى ينقاد تحت لوائها كثير من الأدباء ، وتجد لها كثيراً من الدعاة والأنصار ، فإن هذا المذهب يقوم على الإبهام الذى تخفى معه المعانى ، وتفقد صفة الوضوح . ويرى الرمزيون أن جمال الفن الأدبى كله يتمثل فى ذلك الإبهام الذى لايتعمده الأدباء ، لأن الأديب لايكون رمزيا باختياره وإرادته ، وإنما هو مضطر إلى ذلك اضطراراً ، لأن الأدب ليس إلا تعبيراً بالألفاظ والجمل أى أن أداته هى اللغة ، وتلك اللغة لاتعدو أن تكون رموزا مثيرة ، وإشارات موحية بالعواطف والانفعالات ، فإذا كان هنالك خفاء فى المعانى فإن مرد هذا الخفاء إلى عجز اللغة عن تصوير حقائق الأشياء . ثم إن الانفعالات التى تنشأ عن نفسية الأديب وما يتفاعل معها ويؤثر فيها من العالم الخارجى هى فى نظر الرمزيين انفعالات وأحاسيس مبهمة ، فلا عجب أن تجيىء الصورة المعبرة عنها صورة مبهمة ، لأنها انعكاس لها . وفى ذلك الإبهام جمال وإمتاع ، لأن المعانى إذا جاءت خفية أو مقنعة تترك النفس فى تطلع دائم لاستكناه حقيقتها ، وإدراك ما يراد منها ، وفى ذلك متعة للنفس وتنشيط للعقل وللتفكير الإنسانى ، والإسراف فى الوضوح والصراحة والتعيين يفقد الفن سحر الخفاء ، ويفقد الشعر ثلاثة أرباع المتعة التى يشعر بها القارىء وهو يضرب رويداً رويداً فى أودية الحدس ، ويذهب قدرة الشعر على الإيحاء ، تلك القدرة التى تميزه من النثر .

وإذا كان أهم مايؤخذ على البرناسيين هو الإسراف فى الكشف والإيضاح ، فإن أهم مايؤخذ على الرمزيين هو الإسراف فى الإبهام ، حتى يصبح الأدب والشعر الذى ينشئونه معقداً أشد التعقيد ، وضرباً من الإلغاز والتعمية على القارىء ، الذى لايستطيع الوقوف على مافيه من معنى أو فكرة أو خيال إلا بالتوهم والمكابدة والعناء ، الذى يستنفد طاقته فى الظن والتخمين قبل أن يصل إلى غايته من الإفادة والتأثر والاستمتاع .

إن الإخفاء والستر قد يكون حسنة من حسنات الكلام ، وقد يكون فى بعض الأحيان ضرورة من الضرورات توجبها عفة القلب وعفة اللسان والقلم ، ويوجبها دفع

المضرة أو الأذى عن القارىء أو السامع أو غيرهما . والأديب المجيد هو الذى لاتنجلى لك معانيه إلا بعد أن يحوجك إلى طلبها بالفكرة ، وتحريك الخاطر لها ، والهمة فى طلبها ، وما كان منها ألطف – كما يقول عبدالقاهر الجرجانى – كان امتناعه عليك أكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتجابه أشد ، ومن المركوز فى الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف .

* * *

ونعتقد أن الرمزيين لم يستطيعوا أن يقولوا فى تأييد مذهبهم وفى الاحتجاج له خيراً من هذا الكلام الذى سبق إلى بسطه وتفصيله عالم كبير من علماء العرب ، وناقد فى طليعة نقادهم ومفكريهم ، وهو الإمام عبدالقاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ) .

ولكن عبدالقاهر لم يدع الحبل على الغارب ليسرف من شاء كما شاء حتى يصبح الفن الأدبى الجميل ضرباً من التعمية ، والإلغاز ، فتصور من يقول له : يجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد مايكسب المعنى غموضاً مشرفاً له ، وزائداً فى فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ألا تراهم قالوا : إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك ؟ .

وكان جوابه على ذلك الاعتراض أنه لم يرد هذا الحد من الفكر والتعب ، وإنما أراد القدر الذى يكون المعنى فيه كالجوهر فى الصدف ، لايبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب لايريك وجهه حتى تستأذن عليه . ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة ، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة ..

وأما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذى بمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة . وأحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ثم يجدى عليك ، ويؤرقك ثم لايروق لك . وإنما أرادوا بقولهم « ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك » أن يجتهد المتكلم فى ترتيب اللفظ وتهذيبه ، وصيانته من كل ما أخل بالدلالة ، وعاق دون الإبانة . ولم يريدوا أن خير الكلام ماكان غفلا مثل مايتراجعه الصبيان ، ويتكلم به العامة فى السوق .

ومن هنا يبدو أثر فنية الأديب ، ويظهر جمال الرمز أو الإيماء فى جمال ماينبه من الملكات ، وما يستثير من أذواق ، ومايحقق من الاستمتاع بالفن الأدبى . ولا شك أن المتعة السريعة التى تترتب على الكشف تذهب سريعة كما جاءت سريعة . أما المتعة الفنية فى تحصيل الفائدة بعد التأمل وإعمال الخاطر واستثارة التفكير فإن الفائدة بها أعظم ، وبقاء أثرها فى النفوس أطول .

* * *

والتعقيد الذى أشير إليه فى هذه الكلمات مذموم عند جميع النقاد منذ أقدم العصور . ومن أقدم الكلمات فى كراهته والتحذير منه ماكتبه بشر بن المعتمر فى صحيفته المشهورة « وإياك والتوعر ، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد ، والتعقيد هو الذى يستهلك معانيك ، ويشين ألفاظك » . وإنما استكره التعقيد ، ونفر منه لأمرين :

أولهما : مايؤدى إليه من استغلاق المعانى ، حتى لايستطاع إدراكها ، ومن ثم لاتؤدى غايتها من الإثارة أو الإمتاع ، وذلك هو المقصود بقول بشر إن التعقيد هو الذى يستهلك المعانى .

حتى ولو كان من الممكن إدراك تلك المعانى فإن ذلك الإدراك لايتأتى إلا بعد مشقة وإعنات ، لا توازيهما الفائدة التى قد يحصل عليها القارىء أو السامع بعد هذا العناء الشاق ، الذى يبذله كل منهما فى سبيل الفهم والإدراك .

والأمر الآخر : مايدل عليه من التكلف واستكراه الطبع والتمحل فى طلب المجهول الذى ينفر منه الذوق السليم ، ويأباه الحس الفنى المطبوع ويقول شارلتون **Ghariton** إنه فى العهود التى يضعف فيها الشعر ، ويقل النوابغ الفحول ؛ ترى الشعراء يقصدون إلى أشياء معروفة مألوفة ، لكنهم يلفونها فى لفظ غريب ، فيبهمون الصورة ويطمسونها ، وعندئذ تكون غرابة اللفظ ضعفاً لاقوة ، يجب أن يكون الشاعر صادقاً فى التعبير عن شعوره ، فإذا أراد شيئاً مألوفا فليطلق عليه أسمه المألوف[1] .

ويبدو من هذا أن (التعقيد) ينشأ من استعمال الألفاظ التى تخفى معانيها ، وهى الألفاظ التى وصفها النقاد العرب بالغرابة والحوشية . وقد وردت هاتان الكلمتان مقترنتين فى معرض مايقبح استعماله من الألفاظ فى التعبير الأدبى .

(١) شارلتون (فنون الأدب) ١٢ .

وفى رأينا أن الغريب هو ماخفى معناه ، لأنه ليس من لغة العصر التى يستعملها الأدباء ، وليس من لغة أوساط الناس ، فإذا ورد لم يفهم معناه فى يسر وسهولة ، وقد يتسنى الفهم بسؤال عالم اللغة ، أو بالرجوع إلى معجم من معاجمها . وعند أرسطو أن الألفاظ الغريبة هى التى تستعمل فى لغة أخرى ، فتكون أصيلة عند أصحابها ، وتكون غريبة تحتاج إلى تفسير عند غيرهم .

أما الحوشى فإن استبشاعه ناشىء عما فيه من ثقل فى الحروف التى بنيت منها الكلمة ، فإذا نطق مستكرها ، ولذلك لم يتكرر فى كلام أصحاب اللغة ، وإنما نطقه البداة الجفاة منهم ، لأن لغتهم صورة من صور حياتهم الخشنة ، فإذا سمعه غيرهم كرهوه واستهجنوه . وعلى هذا يكون عيب الغريب فى معناه ، ويكون عيب الحوشى فى لفظه ومبناه . وقد يجتمع العيبان فى اللفظ الواحد ، فيكون غريباً حوشياً .

والألفاظ المشتركة أيضاً لها هذا الحكم ، أى حكم الألفاظ الغريبة لأنها صالحة لأن يؤدى بها أكثر من معنى ، مالم يدل السياق على المقصود منها .

وكذلك العبارات والجمل المركبة التى لم يراع فى تأليفها أصول التأليف من وضع كل لفظ من ألفاظها فى الموضع الذى يقتضيه معناه ، ومن ذلك أن يقع فى الكلام تقديم وتأخير ، أو يتخالف وضع الإسناد فيصير الكلام مقلوباً ، إذ العبارة إنما تدل على المعنى بوضع مخصوص وترتيب مخصوص ، فإذا بدل ذلك الوضع والترتيب زالت تلك الدلالة .

وكذلك الإيجاز المفرط الذى لايبين معه المقصود من الكلام .

وكل تلك الأسباب ترجع إلى الألفاظ والعبارات .

وهناك أسباب ترجع إلى المعانى فى نفسها ، ومنها دقة المعنى فى نفسه وبعد غوره حتى يحتاج إلى تأمل وتفهم ، وذلك يقتضى تسهيل العبارة وبسطها ، حتى يقابل خفاء المعانى بوضوح العبارة ، ويقابل غموضه ببيانها .

ومنها أن يكون قد أخل ببعض أجزاء المعنى ، فلم تستوف أقسامه ؛ بأن يذهل القائل عن بعض أركان المعنى أو يجهله... ومنها أن يكون المعنى مبنيا على مقدمات غير معروفة أو على معنى غير معلوم ، فيتعذر فهم المعنى المراد إلا إذاعرفت المقدمات ، أو عرف المعنى الأصلى الذى قام عليه المعنى المقصود .

تلك أهم الأسباب التى تخفى بها المعانى وتؤدى إلى التعقيد ، وتلافى هذه الأسباب يؤدى إلى الوضوح الذى ينشده المتلقون ، ويتطلبه كثير من النقاد .

ولكن هذا الوضوح إنما يتحقق بتمامه عندما تتوافر الألفة ، وتزول أسباب الغرابة . وفى رأينا أن زوال الإحساس بالغرابة يفقد الفن الأدبى قيمته ، ويجعل مستقبله أمام أسلوب أشبه بما يجده فى لغة التخاطب ، التى تجرى فى محاورات الناس ، وقد لايجد فيه سوى مظاهر الصحة اللغوية ، وهى مطلوبة فى كل تعبير . ونحن كما يرى « سانتيانا » ندرب أنفسنا على إدراك ما فى الاشياء من جمال بالقوة . و« الألفة » من طبيعتها أن تولد الاحتقار ، كما يقول المثل السائر ، وهى لاتولد الاحتقار إلا عندما ينشأ عنها عدم الاهتمام . وحينما ينشغل العقل بمدركاته بحيث تستوعب كل اهتمامه . فإنه يضمن هذه الإدراكات قيمتها الذاتية شيئاً فشيئاً ، ويكسبها فى نهاية الأمر جمالا وقدرة على التعبير ! .

ومن الواضح أن ذلك الاهتمام المنشود لايثيره إلا الشيء الغريب الذى لاعهد به للحواس ، ولا لغيرها من وسائل الإدراك ، وهو اهتمام يولد المتعة فى نفس المشاهد أو المتأمل ، أما إذا فقد الاستمتاع بأن يكون هذا المدرك معقداً أشد التعقيد فإن الناظر فيه يكد ذهنه ، ويبذل طاقة فوق طاقته ، فيحس بثقل وطأته ، ويضطر إلى الانصراف عنه بعد إقباله عليه .

والعلة فى ذلك أن المتلقى حريص دائما على متابعة اللذة الفنية واتصالها ، فإذا كان فى بعض الأجزاء ذلك الخفاء الشديد انقطع تيار المتعة بالعمل الفنى ، حتى يتبدد الظلام ، ويبرح الخفاء بوسيلة أو بأخرى ، فيضطر إلى استرجاع المتعة أو ماسلف منها ، ليصلها بما يليها من أجزاء التجربة التى عبر عنها العمل الأدبى .

ولذلك قلنا إن رأينا هو التوسط الذى يرتفع به الكلام ، عن مرتبة الإسفاف والابتذال ، ويهبط عن المرتبة التى يتعقد بها الكلام ، ويتعذر إدراكه إلا بعد جهد وإعنات .

وكذلك رأى أرسطو فى لغة الشعر ، فهو يوجب أن تكون مزيجاً من الألفاظ المألوفة والألفاظ غير المألوفة . وإذا كانت الصفة الجوهرية فى لغة الشعر أن تكون واضحة من غير أن تكون مبتذلة ، فإن أكثر العبارات وضوحاً هى العبارات المؤلفة من ألفاظ مألوفة . ولكنها فى الوقت نفسه تكون مبتذلة .

ومن ناحية أخرى تكون اللغة سامية نائية عن العامية والابتذال حين تستعمل فيها الألفاظ غير المألوفة ، كالألفاظ الغريبة والألفاظ المجازية ، وكل ماانحرف عن الطريقة المألوفة فى لغة التخاطب .

ويقول أرسطو : هب أن الشاعر ألف عباراته كلها من مثل هذه الكلمات فإن النتيجة أن العبارة تصبح لغزاً حين تكون مؤلفة من المجازات ، وتصبح رطانة أعجمية حين تكون مؤلفة من كلمات غريبة ، إذ أن اللغز فى حقيقته مكون من مجموعة من الكلمات المتناقضة فى ظاهرها ، المستحيل وقوع معناها ، مع أن قائلها لايقصد فى الوقت نفسه إلا حقاً . وذلك لايتوصل إليه باستعمال الألفاظ على الحقيقة ، ولكنه ممكن بطريق الاستعمال المجازى .

فالكلمات الغريبة والمجازية واستعمال المحسنات البديعية ، كل ذلك يرفع اللغة فوق مستوى الابتذال ، أما الكلمات المألوفة فتكسبها وضوحاً . ومما لاريب فيه أن الأمر يعود مهزلة إذا أسرف فى استعمال كلمات أيا كان نوعها . فلابد من الاعتدال فى استخدام هذه الأنواع المستطرفة من الكلمات .

ولذلك عنى أرسطو بما يسمى « التغيير » فى التعبير الأدبى سواء أكان شعراً أم نثراً ، وهو العدول عن الألفاظ الواضحة الأصلية إلى غيرها ، ويعد ذلك تجديداً فى اللغة ، ولايتم هذا التجديد إلا عن طريق اللغة الأدبية ، وذلك يتحقق بالتغيير ، الذى يشعر بالغرابة الممتعة ، غرابة الجديد الجميل ، ويقول إنه ينبغى أن نهب اللغة مظهرا غريبا حتى يكون عجيباً ، فإن « العجيبات تكون من البعيدات » ومايحدث العجب يحدث اللذة . وفى الشعر كثير من الوسائل التى تحدث هذا الأثر ، وتتفق مع طبيعة الشعر ، ومنها الأوزان ، ومنها الأشخاص والوقائع التى تبدو أكثر بعداً وغرابة ، إلى جانب مافيه من التغيير اللغوى . أما فى النثر فيجب أن تستعمل وسائل يكون فيها هذا النحو بدرجة أقل أو أنقص .

ثم إن الألفاظ المستولية « الحقيقية » لاتستطيع أن تحقق غرضا عند السامع أكثر مما يعرف من دلالتها . ولكن تتحقق الزيادة فى المعانى بالتخييل الذى يحققه التغيير .

وهذا يتحقق فى العبارة بشرطين :

١ — السمو فى التعبير ، بألاتكون الألفاظ حقيرة أى متبذلة ، لأنها لاتخيل فى المعانى أمراً زائداً ، أو تخيل تخييلا يسيراً ، أو تخييلا رديئاً ، أو يكون التركيب تركيبا فاسداً .

٢ – المبالغة المطلوبة فى الأدب والفنون ، فقد تكون الألفاظ المستولية لاتجاوز القدر الذى يحقق المعنى المطلوب فى الإقناع ، ولاتستطيع أن تخيل فيه معنى أعظم مما يحتمل المعنى المقصود تبيينه .

وليس ذلك « التغيير » مستحسناً على الإطلاق ، وليس هو كذلك على درجة واحدة من الفضل ، بل إنه يتفاوت فى الفضيلة ، وفى درجة التخييل فى المعنى الواحد . وتستخدم صناعة الشعر ماكان فيه أكثر تخييلا ، أما صناعة الخطابة فإنها تستخدم منه القليل ، وهو المقدار الذى يحقق الإقناع بالموضوع الذى يتحدث فيه الخطيب .

★ ★ ★

وهذا الموضوع على أهميته لم يعرض له النقد الحديث عندنا إلا بمقدار ، وذلك لأن البحث النقدى المتجرد عن المناسبات ، أو المتجرد عن الأهواء والنزعات ، وإشباع الرغبات والنزوات ، ركدت ريحه وفترت عزيمته فى النقد المعاصر ، فقلت محاولات استبطان الفن الأدبى ، وقلت النظرات الفنية المجردة الخالصة لروح الفن ، والقادرة على سبر أغواره والبحث عن جوهره وأصالته ، وعوامل تأثيره فى النفس الإنسانية .

ولعل القدماء من نقادنا كانوا أقدر على التجرد ، وأخلص لروح الفن ، وكان نقدهم أبعد عن المناسبات ، ولذلك رأينا هذه النظرات الفاحصة فى تلك الظاهرة وفلسفتها ومحاولة تسويغها بما يلائم روح النقد ، فيما سلف من كلام عبد القاهر وحازم القرطاجنى .

ومن القليل الذى يحسب للنقد المعاصر فى هذا الموضوع ماكتبه العقاد فى التعقيب على رأى « أناتول فرانس » الذى سبقت الإشارة إليه ، وعبر فيه عن رأيه فى ضرورة الوضوح والتيسير على القارىء . ولكن العقاد يخالفه فيما ذهب إليه من إيثار السهولة فى الفنون وإدراك جمالها ، ولكن هذه السهولة ينبغى أن تقتصر على الذين يقدرون الجمال ويحبونه ، بعد الخبرة والممارسة والتذوق والتهذيب .

فليس معنى السهولة فى جمال الفنون أن ذلك الجمال رخيص مباح لكل من يرمقه بجانب عينه ، ولا أنه غنى عن التأمل والتفكير ، ولكن معناه أنه سهل سائغ لمن يستعد له استعداده ، ويبذل فيه ثمنه ، وكذلك الثمرة الشهية سهلة سائغة لمن يشتريها ويغرسها ، ولكن ليس معنى ذلك أنها تمطر من السماء ، أو تطرح على التراب أو تنمو كما ينمو نبات السحر الذى لايسقى ولايتعهد ، ولايقام عليه بالعلم والاختبار .

إن سهولة الفنون لغالية صعبة على من يريد الوصول إليها مبتكراً أو مجتنيا ، بل هى قد تغلو وتصعب ، حتى تستدعى من التأمل والانتباه مالاتستدعيه الهندسة الوصفية ، وماهو أعضل منها فى المعلومات والمعقولات .

ولو كان الغرض من اشتراط السهولة فى الجمال أن يكون سهلا على كل من يطلبه بلا تفاوت فى الدرجات والمواهب ، لما كان فى الشعر كله قصيدة واحدة جميلة ، أو حقيقة بأن توصف بالجمال . فإن شعر « شكسبير » سهل على بعض القراء ، ولكنه من الألغاز والمعميات على آخرين . وإن هؤلاء الآخرين قد يطيب لهم شعر « بيرون » ولكنه إذا قرىء على من دونهم فى الفطنة والشعور عابوه ، واستثقلوه ، أو كابدوا فى فهمه الصعوبة التى تنفى صفة الجمال فى رأى « أناتول فرانس » ومن جرى مجراه ! .

ويرى العقاد بأسلوبه المتحمس فى مرحلة شبابه التى هى مرحلة صراعه الفكرى والأدبى وصراعه السياسى أيضاً(١) . يرى « أن من أسخف السخف أن يقال إن مسرات الشعر والكتابة والفنون عامة لاتحتاج إلى التأمل والانتباه ، وإنها مطالبة بأن تعرض نفسها على الناظرين ؛ ليلتفتوا إليها حين يشاءون بلا جهد ولااستعداد » ! ثم يقول إنه لابد من التسليم بأن كثيراً من الشعر والكتابة قد يوصف بالجمال ، وهو مع ذلك صعب مغلق على طبقات كثيرة من الناس ، وأن أسهل الشعر ربما كان أشيعه وأسيره . ولكن لايلزم من ذلك أنه هو أبلغه وأقربه إلى الجمال والاتقان ، وأن المعانى العامة ليست هى أصدق المعانى وأولاها بأن تنظم فى القصيد وتوصف بالبيان ، وإلا حكمنا على كل شعور رفيع يختص به العلية المثقفون بأنه شعور كاذب ، ومعنى غير صحيح ، وأن الشعر الذى يسهل فهمه على سواد الناس ربما كان أسعد حظاً من الشعر الذى يفهمه النخبة القليلون ولكنه لايكون من أجل ذلك أجود عنصرا ، ولاأحق بالاصغاء والإنشاد .

وخلاصة هذا الرأى أن السهولة المطلقة فى نظر العقاد ليست هى مقياس الفنية ، لأن مايبدو سهلا يسيرا عند قوم قد يبدو صعبا ثقيلا عند آخرين .

ويبدو أنه مع ذلك يرتضى السهولة مقياسا للأدب والفنون عند الخبراء الذين يقدرون الفن الأدبى ويحبونه ، ويقدرون على تذوقه بعد الارتياض والممارسة والتهذيب .

---

(١) نشر العقاد هذه الآراء صحيفة « البلاغ » سنة ١٩٢٥ وانظر « فصول من النقد عند العقاد » ٢٥٤ .

وهذا مايستدل به على أنه يؤمن بخصوصية المتلقين بعد إيمانه بخصوصية الأدباء والفنانين ، فالسهولة المحببة هي سهولة الجمالي التي يستشعرها القراء المثقفون ، أو القراء المتأدبون ، وليست سهولة الابتذال التي ترضى الجهال ، ويطرب لها عوام الناس ، أو أشباه العوام » وإنما تمدح السهولة فى الأدب ثم تدل على النبوغ والمقدرة إذا أدى بها الأديب المعانى التى يؤديها غيره بمشقة واعتساف . أما إذا ضرب صفحا عن تلك المعانى ، فلم يشعر بها ولم يعالج نظمها وتصويرها ، وتعداها إلى غيرها مما لايصعب نظمه وتصويره فأى فضل فى سهولته ، وأى مقدرة له فى اجتناب المأزق الذى تختبر به المقدرة ، وتستبرأ به الدعوى ؟ .. ولاتجد السهولة لها نصيرا أسوأ من أولئك الذين يجعلونها وحدها أساس البلاغة ومحورها ويقولون : إنها هى دون المعنى كل مايطلب من الشعر الرائق والنثر المستعذب » .

ولايشك أن ذلك الاتجاه إلى قصر الإدراك أو قصر الإحساس بالسهولة ، على المتلقين من ذوى الخبرة بالآداب والمتمرسين بها والقادرين عليها ، هو أكثر الاتجاهات رواجاً فى عالم الفنون ، وأكثر مايدين به نقاد الفنون .

وخلاصته أنه لايستطيع تقدير الفن بعد إدراكه إلا من يعرفه ، أى أنه لابد من توافر قدر من الثقافة أو المعرفة الفنية فى مستقبل العمل الفنى حتى يستطيع الإحساس بما تضمن ذلك العمل من أصول الفن ، ومانقص من تلك الأصول . وقد لايستلزم هذا مايراد بالتخصص الدقيق أو المعرفة الكاملة بأصول الصناعة ، تلك المعرفة التى ينبغى أن تتوافر على هذا النحو من الدقة والاستيعاب فى الناقد الأدبى ، أو الناقد الذى لابد له من استيعاب تلك الأصول والدقائق ، التى يبلغ بها العمل الفنى غايته من الجودة ، ويحقق هدفه من الإثارة والتأثير . وهذا يستلزم بالضرورة أن هناك فرقاً بين الناقد المتخصص والقارىء أو المتلقى الذى يتوجه إليه العمل الفنى . وهذا المتلقى هو ركن من الأركان التى لاتتجه العناية إلا إليه ، إذ هو المقصود بالإثارة أو الإمتاع ، أو انتزاع اعترافه بمقدرة الفنان ، وانتزاع إعجابه به . وحسب هذا القارىء أو المستمع أو المتلقى بعامة من تلك الثقافة أو المعرفة المقدار الذى ينفى الجهالة المطلقة ، والذى يستطيع به التذوق ، ويعينه على الإحساس بما يتضمن الفن من أسباب الروعة والتأثير ، وهى معرفة أو ثقافة يستطيع أن يحصلها من متابعة القراءة والإصغاء ، والاطلاع على كثير من النماذج الأدبية ، حتى تتكون فيه الملكة الفنية التى تعينه على التأمل واستخراج المعانى .

وهذا الاتجاه يحصر القادرين على إدراك جمال الفنون والتأثر بها فى طبقة محدودة من طبقات الناس ، وهى الطبقة الخاصة أو مايقرب منها ، وهى الطبقة التى تستطيع تذوق الفن الأدبى ، واستكناه أسراره ، والاهتداء إلى مواطن الإجادة فيه . وهى طبقة ذات حظ من الثقافة الأدبية ، كما قدمنا تستطيع به أن تدرك وأن تتذوق ، ثم تصل بعد التأمل والإدراك والتذوق إلى التأثر والإعجاب والتقدير .

ثم إن الاختلاف بين الأديب والأديب ، والتباين بين أرباب الفنون وغيرهم من طبقات الناس ، أو تلك الغرابة التى تلحظ فى الأدب وسائر الفنون ، هى المقياس الذى تقاس به عظمة تلك الفنون ، ويحكم بمقتضاها على أصحابها بالإساءة أو بالإحسان بمقدار مايوفقون أو يوفق إليه فنهم من القدرة على الإثارة ، بما يكون فيه من غرابة العاطفة ، أو غرابة الانفعال ، أو تأليف الخيال ، ثم غرابة العبارة عن العاطفة أو الانفعال . ومالم يكن عند الفنان استحداث فكرة ، أو ابتكار صورة فى التعبير عن ذلك المعنى ، لم يكن لفنه حظ من الاعتبار ، بل إن عمله لايعد من الفنية فى شىء ، ولا يوصف بها ، لأنه فقد الصفات التى تميزه مما تعارف عليه أوساط الناس فى العبارة عما يجرى فى حياتهم العامة .

ثم إن تلك الفنون التى تدعى فنونا رفيعة ، وتسمى « الفنون الجميلة » فنون سامية بطبيعتها ، وبهذا السمو أمكن أن توصف بالرفعة ، وأن تنعت بالجمال . وهى بتلك الطبيعة تأبى الضعة والهوان ، وتنفر من السوقية والابتذال ، لأنها تحاول الارتقاء بالأفراد والجماعات إلى مستوى يستطيعون فيه تذوق الفن ، وإدراك مافيه من نواحى الإبداع التى تهذب العقل ، وتغذى الفكر ، وتسمو بالعواطف والمشاعر .

هذا هو رأينا فى الأدب والفن ، وفى متلقى الأدب والفن ، وهو رأى بسطناه منذ زمن بعيد(١) . وما أظن أننى حدت عن هذا الرأى ، أو عدلت عنه بعد هذا الزمان الطويل . وخلاصة ذلك الرأى أنه ليس من طبيعة كل إنسان أن يكون كاتباً أو شاعراً أو خطيباً أو مصوراً أو موسيقياً أو نحاتاً ، وكذلك ليس من طبيعة كل إنسان أن يدرك جمال الفنون كلها على حد سواء ، بل ليس من طبيعة كل إنسان أنه يستطيع أن يدرك الجمال المستودع فى فن واحد منها ، وإنما يدرك ذلك من أوتى حظاً من المعرفة ، ومن أعد نفسه لها ، لأن الغاية من التعبير الأدبى ليست إفهام المخاطبين ، بمعنى ما يتضمن

(١) انظر كتابنا (البيان العربى) ص ٣٧٧ وما بعدها من الطبعة الرابعة .

العمل الأدبي ، إذ أن ذلك الإفهام ميسور ومستطاع بغير الأسلوب الأدبي ، وبغير معانيه الخاصة وأخيلته وصوره التي تحتاج إلى التدبر والتأمل ، حتى يمكن إدراك أسباب جمالها ، وأسرار تأثيرها . بل إن الإفهام ميسور بغير الأسلوب الأدبي ، من لغات العامة ومعانيهم ، ولهجاتهم البعيدة عن الصواب ، أو التي تلتزم فيها قواعد اللغة الصحيحة ، بل بإشاراتهم التي اصطلحوا على دلالتها .

ومعنى ذلك مسئولية مشتركة بين الأديب ومستقبل عمله الأدبي ، فالأديب ينبغي أن يكون حريصاً على إبراز معالم فنيته ، وتلك خصوصيته ، والمتلقي أو المستقبل ينبغي أن يكون على حظ من الثقافة الأدبية يتيح له القدرة على تأمل الأدب وإدراك ما فيه من خصائص الفنية .

ويحضرنا مما يؤيد قولنا اعتراض أبي سعيد الضرير وأبي العميثل الأعرابي — وكانا من أصحاب عبدالله بن طاهر ، وكانا من أعلم الناس بالشعر[1] — على أبي تمام عندما مدح عبدالله بن طاهر بقصيدته التي أولها :

أهن عوادي يوسف وصواحبه   فعزماً فقدماً أدرك الثأر طالبه

فقالا لأبي تمام : لم لا تقول ما يفهم ؟ فقال لهما : لم لاتفهمان ما يقال ؟ ! .

فكان هذا — في رأى الآمدى — مما استحسن من جواب أبي تمام . ولم يرو الرواة أنهما اعترضا على جوابه ، بل عدوه من أجوبته المفحمة وبديهته الحاضرة . ولكن ابن سنان الخفاجي أبان عن وجهة نظر كل منهما بكلام نقدى بديع ، فقال إن أبا تمام عرض هذه القصيدة على أبي العميثل صاحب عبدالله بن طاهر وشاعره ، فقال له أبوالعميثل عند إنشاده أول القصيدة : لم لاتقول ياأباتمام من الشعر مايفهم ؟ فقال : وأنت ياأباالعميثل لم لاتفهم من الشعر مايقال ؟ فانقطع أبوالعميثل ! .

قال الخفاجي : إن الذى قاله أبوتمام وأبوالعميثل صحيح ، لأن أباالعميثل طلب من أبي تمام — إذ كان حاذقاً في صناعة الشعر ، وقد قصد مثل عبدالله بن طاهر بالمديح — أن يكون شعره مفهوماً واضحاً يسبق معناه لفظه ، فكان هذا من أبي العميثل كلاماً صحيحاً في موضعه ! .

---

(١) انظر (الموازنة) للآمدى ٢٠/١ .

وطلب أبوتمام من أبي العميثل – إذ كان يدعى علم الشعر ، ويتحقق بالأدب ، ويخدم عبدالله بن طاهر فى اعتراض قصائد الشعراء ، وترتيبهم على مقدار مايستحقه كل منهم بحظه من الصناعة – أن يفهم معانى الشعر . ويطلع على الغامض والظاهر منها . وكان هذا من أبى تمام أيضاً كلاماً صحيحاً . وكانا فيه بمنزلة من يقول لصاحبه : لم فعلت ذلك الفعل وهو قبيح ؟ فيقول : كما فعلت أنت ذلك الفعل الآخر وهو قبيح ! فيكون كل واحد منهما قد أجاب من طريق الجدل ، وإن كان لم يدل على أنه أصاب وأخطأ صاحبه(١) .

وبصرف النظر عن وجهة نظر الخفاجى وإيثاره الوضوح ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، يعنينا من كلامه ماوصف به الشاعر من الحذق بصناعة الشعر ، وما وصف به المعترض على كلامه من أنه كان يعرف الشعر .. الخ ، أى أنه ينبغى أن تكون هناك خصوصية كاملة فى الأديب والفنان ، وخصوصية بمقدار فى المتلقى ، وكلما زادت معالم تلك الخصوصية فى المتلقى ازداد عمق الإحساس بمضمونات الأعمال الأدبية .

ونستطيع أن نضيف إلى هذا أمراً من الأمور التى تيسر عملية التوصيل وتخفف المئونة على المتلقين ، وتسهل مايراد لمحتويات العمل الأدبى من الإدراك لها والتأثير بها عند أكبر عدد من هؤلاء المتلقين ، وذلك بمحاولة التوسط فى الصياغة الأدبية ، وفى تخير ألفاظها بحيث لايحس المتلقى بغرابتها التى تعوقه عن الإدراك ، ولا بابتذالها الذى يهبط إلى مستوى كلام العامة ونحو ذلك ما أشار إليه بشر بن المعتمر فى صحيفته المشهورة ، فقد أوجب على من أراغ(٢) معنى كريماً أن يلتمس له لفظاً كريماً ، « فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما » .

ثم جعل المنزلة الأولى من منازل الكلام ، « أن يكون لفظك رشيقاً عذباً ، وفخماً سهلا ، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً ، وقريباً معروفاً » كما تكلم عن مدى مايستطيع الأديب أن يبلغه بمقدار حذقه لفنه ، وبصره بصناعته ، فبين أن المعنى ليس يشرف بأن يكون من معانى الخاصة ، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معانى العامة . وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال .

---

(١) انظر (سر الفصاحة) ٢٦٧ .

(٢) أراغ . أراد وطلب .

والبليغ التام عنده هو الذى يمكنه أن يبلغ من بيان لسانه وبلاغة قلمه ولطف مداخله ، واقتداره على نفسه أن يفهم العامة المعانى الخاصة ، وسبيله إلى ذلك أن يكسوها الألفاظ الواسطة « التى لاتلطف عن الدهماء[1] ولا تجفو عن الأكفاء » . ومعنى لطفها دقتها وخفاؤها ، ومعنى جفائها نبوها وابتذالها ، والأكفاء هم الخاصة الذين يضارعون الأديب أو يقاربونه فى صناعة الكلام ، ولا يتسنى هذا أو ذاك أو هما معاً إلا بالتوسط . ألا تراه قد وصف الألفاظ فجمع فى وصفها بين الرشاقة والعذوبة ، والفخامة والسهولة ؟ وحينئذ فلا كشف ولا ابتذال ، كما أنه لا إخفاء ولا إغراب . ولعل ذلك يقرب مما عناه الجاحظ فى قوله « كما لاينبغى أن يكون اللفظ عامياً وساقطاً سوقياً ، فكذلك لاينبغى أن يكون غريباً وحشياً . إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً ، فإن الوحشى من الكلام يفهمه الوحشى من الناس ، كما يفهم السوقى رطانة السوقى ، وكلام الناس فى طبقات ، كما أن الناس أنفسهم فى طبقات » .

* * *

ويبقى بعد ذلك سؤال وهو : هل يصدق ذلك القول على جميع الفنون الأدبية ، بمعنى أنها جميعاً تخضع لهذا المقياس ، مقياس الوسط بين الكشف والتوضيح ، الذى يفقد به الأسلوب الأدبى بهاءه وخصيصته الكبرى التى تميزه من صنوف التعبير الأخرى ، والتعقيد الذى يجعله عسيراً على الفهم ، ويحول بين معناه وبين الوصول إلى القلب ؟ .

لاشك أن ذلك المقياس أخص بفن الشعر ، وأقرب إليه من سائر فنون الأدب الأخرى ، لأن طبيعة الشعر تقتضى الإيجاز وعدم الإسراف فى التوضيح بذكر التفصيلات ، وذلك لأن اللغة لاتقف وحدها فى التعبير الشعرى ، بل إن موسيقى الشعر تقوم بدور كبير فى الإيحاء بالمعانى فتقوم بدور المساعد للعبارة اللغوية على تحقيق الغاية من التأثير ونقل المشاعر والأحاسيس .

أما سائر الفنون الأدبية فإنها لاتخضع لذلك المقياس إلا بمقدار ، فالكتابة الأدبية مجال للتأنق ، وكثيراً ما تتسع للمجازات والتخييل ، لأنها قريبة من الشعر ، وينبغى أن تظل محتفظة بجمالها على مر الزمن . والخطب لاتقاس بمقياس واحد ، بل إنها تختلف باختلاف المناسبات والموضوعات ، وباختلاف عقول جمهور المستمعين وأذواقهم وثقافتهم ، والمقدار المناسب من الوضوح يختلف فى كل حالة عن الأخرى .

---

(١) الدهماء : عامة الناس .

ثم إن المجازات ، وهي من غير شك أخفى من الحقائق ، لاتستعمل فى الخطابة إلا بمقدار ، ولكنها تستخدم فى الشعر ، لاختصاصه بالتخييل ، ولذلك تبدو الألفاظ المنقولة أو المجازات فى أول أمرها غريبة ، فتكون حينئذ أخص بالشعر ، فإذا كثر تداولها صارت مشهورة ، وصلحت بذلك للخطابة ، كما يقول أرسطو ، فإذا زادت شهرتها عدت فى أصناف المستولية « الألفاظ الحقيقية » وبذلك يلحق المجاز إذا اشتهر بالحقيقة ، لأنه يكتسب شهرتها وكثرة تداولها ، فلا يحس السامع بشىء من الغرابة التى كان يجدها فى أول عهده بنقلها أو التجوز فى استعمالها .

الفصـــل الرابـــع

قضية الإطار والمضمون

وهذه القضية فى حقيقتها هى كبرى القضايا النقدية ، لأنها تعالج أساس البناء فى الفن الأدبى ، بل هى قاعدة البناء فى كل لون من ألوان التعبير اللغوى ، مهما يكن موضوعه ، ومهما يكن غرضه والمقصود به ، وأيا كان مرسله أو متلقيه .

وكان من حق هذه القضية أن تكون فى مقدمة مانعالج من قضايا النقد فى هذا الكتاب ، ولكنا أخرناها عن الموضع الذى كان ينبغى أن تكون فيه لأسباب أهمها كثرة ماعرضنا لها فى بحوث تختلف بين الإجمال والتفصيل فى كتبنا البلاغية وكتبنا النقدية ، ولكثرة ماعرض لها غيرنا من النقاد ومؤرخى النقد على مر العصور .

وترجع أهمية هذه القضية إلى أنها محور الدراسات الأدبية ، فلم يخل منها لون من ألوان الدرس الأدبى ، سواء أقام ذلك الدرس على محاولة تفسير العمل الأدبى وتحليله إلى عناصره ، أم قام على البحث عن جوهره وعوامل التأثير وأسباب التأثر به ، أم كانت غايته نقده وتقديره ، وتبين مافيه من مظاهر الفنية وخصوصيتها .

ولذلك كانت هذه القضية أقدم القضايا التى عرض لها النقد الأدبى فى الإنسانية كلها ، فقد نظر أول مانظر إلى الألفاظ ودلالتها ، وإلى التفاوت فى القدرة على تركيبها وصياغتها ، وإلى مااستطاعت أن تتحمله من التجارب ، وتتضمنه من المعانى والأفكار ، وما امتازت به من ضروب التصوير والتخييل ، إذ أن هذه هى الدعائم التى تقوم عليها الأعمال الأدبية وتتجه إليها عناية الناقد الأدبى .

ويعنى الإطار الشكل ، أو الوعاء ، أو القالب الذى تصب فيه المادة ، وهى الموضوع الأدبى بكل مقوماته المعنوية ، وبكل ما يحتشد فيه من الطاقات الفكرية أو العاطفية .

وعلى ذلك يشمل الإطار كل العناصر الخارجية ، أو عوامل التوصيل ، التى يتم إدراكها عن طريق حاستى السمع أو البصر ؛ لأن الأعمال الأدبية إنما هى أقوال ينطقها اللسان ، أو تخطها الأقلام .. وتلك العناصر الخارجية تتمثل فى الألفاظ المفردة ، وفى الألفاظ المركبة ، وفى الفصول المؤلفة فى أية صورة من صور التأليف المنثور بأشكاله

المتعددة ، وفقراتها المسجوعة ، أو المزدوجة ، أو المدورة ، أو المرسلة . وكذلك صور التعبير الشعرى بألفاظه المختارة ، وتراكيبه الأنيقة ، وموسيقاه التى تتمثل فى قوالبه المعروفة ، ونظام أوزانه وقوافيه .

ويعنى المضمون كما قدمنا كل ماتحتويه الأشكال ، ومايحتشد فيها من الأفكار العقلية والمعانى العاطفية بصورها وأخيلتها .

* * *

والحقيقة أنه لا انفصام بين الإطار والمضمون ، بل هما مترابطان أشد الترابط ، وممتزجان فى كل تعبير أقوى مايكون الامتزاج .

ومما لايمكن تصوره أن يتميز اللفظ ، أو يتحيز بعيداً عن مفهومه ، أو أن تكون دلالته على غير مدلول ، وإلا استحال التعبير أصواتاً لاتعنى شيئاً ، أو أصداء لاتنبعث عن أصل لها .

وكذلك المعانى العقلية ، والأفكار المحققة ، والصور الخيالية ، لايمكن أن يكون لها وجود خارجى إذا عزلت عن الإطار الذى يبرزها ويجليها ، بل إنها إذ ذاك تبقى سجينة فى ذهن صاحبها أو فى قلبه ، فتموت أفكاره فى رأسه ، وتتلاشى عواطفه وأحلامه بين جوانحه ، لأن الأغراض المعقولة والمعانى المدركة لايمكن التوصل إليها إلا باللغة والألفاظ والتراكيب التى تبرزها ، وتكشف عنها .

وإذا كان النقاد يفصلون اللفظ عن المعنى ، أو المعنى عن اللفظ فى دراساتهم فإن ذلك لايعنى أنهما منفصلان فى وجودهما الخارجى ، بمعنى أن لكل واحد منهما وجوداً مستقلا عن الآخر . ولكنهم اضطروا إلى ذلك الفصل لغايات تعليمية ، حتى يفرد اللفظ بنعوته التى يفضل بها غيره من الألفاظ التى قد تستعمل فى معناه ، ويفرد كذلك المعنى الذى يصوره الأديب بصفاته التى يمتاز بها عن غيره من معانى الآخرين .

* * *

ومن هذا يتضح أن الجودة فى الأعمال الأدبية وتحقيق غايتها إنما تتأتى من توافر تلك الجودة فى هذين العنصرين مجتمعين ، وإلى ذلك يشير « ماتيو أرنولد » فى قوله : إن مادة الشعر الجيد ومضمونه يحرزان طابعهما المميز ، نتيجة لتوافر الصدق والجدية فيهما

بدرجة عالية . ويمكن أن نضيف إلى ذلك قولا لاينقصه الوضوح فى حد ذاته ، وهو أن أسلوب أجود الشعر ونوعه يكتسبان صفتهما المميزة وخصائصهما عن طريق لغتهما . وعلى الرغم من أننا نميز بين الصفتين ، بين سمتى التفوق ، فإنهما مع ذلك مرتبطتان إحداهما بالأخرى ارتباطاً جوهرياً ، أى أن الصفة البارزة المتعلقة بالصدق والجدية فى مضمون الشعر ومادته لايمكن فصلها عن سمو اللغة والحركة ، اللتين تميزان أسلوبه ونوعه .

وهذان النوعان من السمو مرتبطان ارتباطاً وثيقاً ، ويتناسبان تناسباً طردياً ، فإذا كان النوع والمضمون فى عمل شاعر من الشعراء يفتقران إلى مزية الصدق والجدية الشعرية ، فإننا على يقين من أن أسلوبه ونوعه سوف ينقصهما سمو الطابع اللغوى الشعرى والحركة الشعرية بنفس المقدار . كما أننا سوف نجد أن افتقار أسلوب الشاعر ونوع شعره إلى هذا الطابع اللغوى الرفيع يتناسب مع افتقار مادته ومضمونه إلى ذلك الصدق وتلك الجدية الرفيعين(١) .

* * *

القيمة الفنية للألفاظ

ويأتى بعد ذلك دور الألفاظ ، والحديث عن مزيتها ، وما تستطيع أن تؤديه فى العمل الأدبى .

وتكاد القيمة الذاتية للألفاظ تنحصر فى تلك المتعة الحسية التى يجدها المتلقى مستمعا أو قارئاً أو مردداً ، وهى متعة تنشأ من تتابع أجراس حروفها ، ومن توالى الأصوات التى تتألف منها فى المنطق ، وفى الوقوع على الأسماع . وذلك يحدث من التلاؤم أو الموسيقية أو « الهرمونية » . والتلاؤم كلمة جامعة لكل وصف لابد منه فى اللفظ ، ليكون الكلام خفيفاً على اللسان ، مقبولا فى الأذن ، موافقا لحركات النفس مطابقاً لطبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة التى يعبر عنها الكاتب أو الشاعر . والتلاؤم يكون فى الكلمة بائتلاف الحروف والأصوات وحلاوة الجرس ، ويكون فى الكلام بتناسق النظم ، وتناسب الفقرات ، وحسن الإيقاع .

---

(١) ماتيو أرنولد (مقالات فى النقد) ٣٢ .

وتلك مزية واحدة تحسب للألفاظ ، ولكنها مع وحدتها ليست من المزايا التى يستهان بها فى التعبير اللغوى ، وفى التعبير الأدبى بالذات ؛ لأن لذلك أثره المباشر فى الإمتاع والإطراب ، وأثره فى تحريك النفوس ، وتهيئتها لقبول تأثير الصور والأفكار التى تتضمنها . فاللفظ بخاصة ، والشكل بعامة يلعب دوراً فى العمل الأدبى ، وفى التأثر به ، وإن كان ذلك التأثير لايكفى ، وإنما يحقق غايته ويبلغ مداه بالمادة والمضمونات . ويشير سانتيانا(١) إلى أن وجود المادة الحسية لابد منه فى الجمال ، ومهما كانت له من أهمية ثانوية فى الرداء الجميل أو البناء أو القصيدة مثلا ، فلابد للشكل أن يكون شكلا لشيء . ولذلك فإننا إن تجاهلنا مادة الأشياء ، أو قصرنا اهتمامنا على شكلها فى كشفنا عن الجمال أو إبداعه سنفقد فرصة تزيد التأثير غزارة وحدة دائما . فمهما تكن اللذة التى يبعثها الشكل فإن المادة تولد لذة أيضاً . وتزيد القيمة النهائية للتأثير بإضافة هذه اللذة .

« إن الجمال الحسى ليس أهم العناصر فى التأثير ، ولا هو أعظمها ، ومع ذلك فهو أكثرها بدائية وشمولا ، لأنه يتعلق بالأساس الذى لابد للبناء أن يقوم عليه .

ولايوجد شكل لاتزيد المادة من تأثيره فى النفس . وهذا التأثير للمادة الذى يوجد خلف تأثير الشكل يزيد من قوته ، ويخلع على جمال الموضوع حدة وكمالا ماكان الموضوع يستطيع أن يحققهما بدونه . فلو لم يكن معبد « البارثينون » مصنوعاً من المرمر ، ولو لم يكن التاج مصنوعاً من الذهب ، والنجوم من النار ، لكانت هذه الأشياء عديمة الجمال ، ضعيفة الأثر فى النفس .

فالفتنة الأخاذة التى يسحر بها جمال المادة حواسنا من شأنها أن تحفزنا — مادام الشكل أيضاً ذا جلال — وأن تسمو بنا ، وتزيد انفعالاتنا شدة . ونحن فى حاجة إلى هذا المؤثر ، لكى تصل إدراكاتنا إلى أقصى درجة من القوة والحدة . ولا يأسرنا شيء لم يتحقق الجمال فى كل نواحيه » .

ولهذا تبدو ضرورة التلاؤم من حيث موافقة الكلام لحركات النفس ، ومطابقته لصور الذهن ، وذلك يكون — كما يقول الزيات(١) بتقطيعه فقراً وفواصل ، تقصر أو تطول تبعا لحالات النفس والفكر . فلكل عاطفة درجتها من الإبطاء أو الإسراع ، ولكل

فكرة مداها من الضيق والاتساع ، ولكل صورة طبيعتها من الظهور أو الضمور ، ومن القوة والضعف ، فقد تكون أشعة الإلهام كومضات البرق ، تتعاقب على الذهن بسرعة . وقد تكون عواطف النفس فاترة تجيش بالالم ، أو تضطرم باللذة ، وحينئذ تكون الفقر القصيرة أنسب الصور للتعبير عنها ، وقد تكون المعانى رزينة بطبيعة موضوعها ، لتوخيها الإفادة أو الإقناع أو الشرح ، فتقتضى الأسلوب المرسل أو المفصل . أما إذا كانت الفكرة متشابكة الفروع فالأبلغ أن تفصل بالاستدارة . والاستدارة جملة متوسطة الطول ، تشتمل على فاتحة وخاتمة ، وتتألف من فواصل ترتبط بإحكام ؛ وتتساوى فى انتظام ، وتحمل كل فصلة من فواصل الفاتحة جزءاً من المعنى بحيث لايتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة ، وهى الخاتمة . وبذلك يتم التلاؤم بين الألفاظ والأفكار وحالات النفس .

وإذا كان جمال الشكل وموقع اللفظ أو موسيقيته لايجحد أثرهما النسبى فى نجاح العمل الأدبى وقوة تأثيره ، كما رأينا فإن الوجود الذاتى للفظ لايتجاوز هذه الحدود ، وتبقى قيمته الكبرى فيما تضمنه من المعنى ، وما يؤديه من دلالة عليه ، ولا يقتصر المعنى الذى يؤديه اللفظ على الدلالة الوضعية ، أو المعنى المعجمى المأثور عن واضعى اللغة الأولين ، بل إنه يكتسب دلالات أخرى وظلالا لمعان اكتسبها فى استعماله وتداوله على ألسنة أصحاب اللغة والأدباء على مر الزمان « فكلما أمعنت الكلمة فى القدم ، أو كلما ازدادت الكلمة تداولا ، كانت أثقل شحنة بتجارب الناس فى حيواتهم ، أو بعبارة أخرى كانت أملأ بحياة الذين اتخذوها أداة للتعبير عما فى نفوسهم . هكذا تفعم اللفظة بالحياة كما عاشها الناس ، تتداولها الأجيال المتعاقبة ، فيقطر كل جيل فيها تجاربه الخاصة من حياته الخاصة ، وكأنما يتخذ من الفكرة الكامنة فى حنايا اللفظة مشجباً يعلق عليه هذه التجارب التى يثها إياها .

ويضرب « شارلتون » لذلك مثلا بكلمة « الجبال » التى كانت تعنى عند أهل القرن الثامن عشر من الإنجليز هضبة ناهدة على صدر الأرض ، يضطرب لها خط الأفق ، فيضطرب فى إثره قلب المسافر المسكين ، فلا يظل على بشره ورجائه ، إذ ربما اعترضته فى طريقه ، فالزمته أن يجاهد لاهثاً فى صعودها والهبوط منها .

(١) دفاع عن البلاغة للزيات ، وانظر كتابنا (البيان العربى) ٤٠٨ .

لكن « الجبال » تبدلت عند أهل القرن التاسع عشر ، فأصبحت محاريب الطبيعة الشامخة بأنفها إلى السماء ، وباتت مهبط الوحي ، وملاذ المكروب ، بجمالها الفتان .

وكان « الدكتور جونسون » هو الذى طبع الكلمة بطابعه ، ووسمها بميسم تجاربه . فجاءت من البشاعة بما رأيت . وكان « وردزورث » هو الذى نفث فى الجبال سحرها فى القرن التاسع عشر ، فأصبحت بفضله مجتلى للفن والجمال ! .

فليست اللفظة إذن رمزا يشير إلى فكرة ومعنى فحسب ، بل هى نسيج متشعب من صور ومشاعر انتجتها التجربة الإنسانية ، وبثت فى اللفظة فزادت معناها خصبا وحياة(١) .

* * *

وهذا يوضح لنا أن الحياة الزمنية للفظ تؤثر تأثيراً كبيراً فى قيمته وفى مدى تقبل النفوس له ، أو نفورها منه ، بما يستطيع أن يستثيره من المشاعر والأحاسيس قبضا وبسطاً ، ورضا وسخطا . ولو لزم اللفظ معناه ، وتجمد عند دلالته الوضعية لعجز عن إثارة النفوس وتحريك المشاعر ، ولاستوى فى تقديره عامة أصحاب اللغة وخاصتهم ، بل إنه لن يبقى لذلك اللفظ شىء من المزية فى استعمال الأدباء ، لأنهم لن يستعملوه إلا كما يستعمله غيرهم من أصحاب اللغة .

وينبنى على ذلك أن قيمة اللفظ — إذا عدونا القيمة الصوتية لمقاطعه وأجراس حروفه — ستبقى فى معناه ودلالته ، وتلك الدلالة ليست ثابتة ، بل إنها متغيرة بكثرة اختلافها على الألسنة ، وألفتها بين الناس أو بين الأدباء ، وهذا التغيير كثيراً مايزيد فى حسن ماهو حسن من المعانى ، وفى قبح ماهو قبيح منها ، كما أنه فى بعض الأحيان يجعل الحسن قبيحا ، ويصير القبيح حسناً ، فإذا استحال القبيح حسناً ، أو استحال الحسن قبيحاً فى استعمالات الخاصة أو العامة كره استعماله لما يؤدى إليه من الاشتراك فى صفتى الحسن والقبح ، إلا إذا اشتمل الكلام على القرائن التى تحدد حسنه المقصود ، وتنفى عنه مايوهم قبحه . وذلك من صناعة الأديب الحاذق لصناعة الكلام ، العارف بمفهومات الألفاظ ، وتغير تلك المفاهيم من زمن إلى زمن . ولعل ذلك التغير عن طريق

---

(١) انظر (فنون الأدب) ٨ .

النقل أو التوسع أو المجاز هو الذى دعا الخفاجي إلى أن يستبعد من دائرة الألفاظ التى توصف بالفصاحة تلك الألفاظ التى قد عبر بها عن أمر آخر يكره الناس ذكره ، فإذا أوردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت ، وإن كملت فيها أسباب الفصاحة الأخر ، ومثل لذلك بما ورد فى بيت لعروة بن الورد العبسى وهو قوله :

أقول لأصحاب الكنيف تروحوا　　عشية بتنا عند « ماوان » رزح[1]

قال الخفاجى إن « الكنيف » أصله الساتر ، ومنه قيل للترس كنيف ، غير أنه قد استعمل فى الآبار التى تستر الحدث ، وشهر بها ، فأنا أكرهه فى شعر عروة ، وإن كان ورد مورداً صحيحاً ، لموافقة هذا العرف الطارىء ، على أن لعروة عذراً ، وهو جواز أن يكون هذا الاستعمال حدث بعده ، بل لاشك أنه كذلك ! لأن العرب أهل الوبر لم يكونوا يعرفون هذه الآبار ، فهو وإن كان معذوراً وغير ملوم فبيته مما يصح التمثيل به .
وذكر أن من ذلك أيضاً قول الشريف الرضى :

أعزز على بأن أراك وقد خلت　　من جانبيك مقاعد العواد

من قصيدة له فى رثاء أبى إسحاق إبراهيم بن هلال الصابى ، ومطلعها :

أعلمت من حملوا على الأعواد ؟　　أرأيت كيف خبا ضياء النادى ؟

فإيراد كلمة « مقاعد » فى هذا البيت صحيح ، إلا أنه موافق لما يكره ذكره فى مثل هذا الشأن ، لاسيما وقد أضافه إلى من يحتمل إضافته إليهم ، وهم العواد ، ولو انفرد كان الأمر فيه سهلا ، فأما إضافته إلى ماذكره ففيها قبح لاخفاء به ! . ومن هذا قول أبى تمام :

متفجـر نادمتـه فكأننـى　　للدلـو أو للمـرزمين[2] نديم

فالدلو هنا أحد البروج ، ولايختار لموافقته اسم الدلو المعروف . وأنت تجد بأقرب تأمل فرق مابين قول القائل لمن يمدحه « أنت المرزم جوداً ، والجنة لمن تقصده الأيام عزا » وبين قوله « أنت الدلو كرما ، والكنيف لطريد الدهر سعة ، والمعنيان صحيحان ، وحسن أحدهما وقبح الآخر ظاهر لاخفاء به ! .

---

(١) ماوان موضع فى أرض اليمامة ، والكنيف الحظيرة من الشجر ، وقوم رزخ مهازيل ساقطون ، ورزخ صفة لقوم . وتقدير البيت : قلت لقوم رزخ عشية بتنا عند ماوان فى الكنيف : تروحوا (وانظر سر الفصاحة ٩٢) .
(٢) الدلو برج فى السماء ، والمرزمان نجمان من نجوم المطر .

ويرتضى ضياء الدين بن الأثير هذا النقد ، ويقول عن كلام الخفاجى إنه مرضى واقع فى موقعه ، وعقب بأن هذه اللفظة المعينة فى الشعر قد وردت فى القرآن الكريم ، فجاءت حسنة مرضية ، كما فى قوله تعالى « وإذ غدوت من أهلك تبوىء المؤمنين مقاعد للقتال » . وكذلك قوله تعالى « وأنا لمسنا السماء فوجدناها ملئت حرساً شديداً وشهبا ، وأنا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمن يستمع الآن يجد له شهابا رصداً » ألا ترى أنها فى هاتين الآيتين غير مضافة إلى من تقبح إضافته إليه ، كما جاءت فى الشعر ؟ ولو قال الشاعر بدلا من « مقاعد العواد » « مقاعد الزيارة » أو ماجرى مجراه لذهب ذلك القبح ، وزالت تلك الهجنة ! ولهذا جاءت هذه اللفظة فى الآيتين على ماتراه من الحسن ، وجاءت على ماتراه من القبح فى قول الشريف الرضى ، لأنها صحبتها قرينة أوجبت قبحها ، ولو لم ترد هذه القرينة ، وهى إضافتها إلى العواد ، لما استقبحت . وقد ترد القرينة فتؤكد المعنى الحسن المقصود ، وتنفى المعنى القبيح الذى معه فى لفظه كما فى قوله تعالى « فالذين آمنوا به وعزروه ونصروه واتبعوا النور الذى أنزل معه أولئك هم المفلحون » .

ألا ترى أن لفظة « التعزير » مشتركة تطلق على التعظيم والإكرام ، وعلى الضرب الذى هو دون الحد ، وذلك نوع من الهوان ؟ وهما معنيان متضادان ، فحيث وردت فى هذه الآية جاء معها قرائن من قبلها ومن بعدها ، فخصصت معناها بالحسن ، وميزته عن القبح . ولو وردت مهملة بغير قرينة ، وأريد بها المعنى الحسن لسبق إلى الوهم ما اشتملت عليه من المعنى القبيح ، مثال ذلك : لو قال القائل : لقيت فلاناً فعزرته ، لسبق إلى الفهم أنه ضربه وأهانه ! ولو قال : لقيت فلاناً فأكرمته وعزرته ، لزال ذلك اللبس .

فهذه الأمور كلها كما رأينا ترجع إلى دلالة اللفظ وأدائه لمعناه ، ولا شىء فيها للفظ بذاته ، أى من حيث هو حروف وأصوات . ومن الواضح بعد عرض ماسبق أنه لن تتحدد قيمة اللفظ أو قيمة معناه وحده إلا بمقدار مايوحى به من المعنى ، ويحدد هذه القيمة فيزيد فى استحسانها أو استهجانها عند المتلقى معرض سياقها الذى يتكشف باتضمام اللفظ إلى اللفظ ، أو بعبارة أدق انضمام مضمونات الألفاظ بعضها إلى بعض . وذلك هو الذى دعا الناقد العربى الكبير عبدالقاهر الجرجانى إلى الإصرار على « فكرة النظم » ورأيه فى أن الكلمة المفردة لاقيمة لها قبل دخولها فى التأليف ، وقبل أن تصير إلى

الصورة التى يفيد بها الكلام غرضاً من أغراضه .. وتؤدى فى الجملة معنى من المعانى التى لاسبيل إلى إفادتها إلا بانضام كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة ، وليس بين اللفظتين تفاضل فى الدلالة حتى تكون إحداهما أدل على معناها الذى وضعت له من الأخرى .. ولاتجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها .. ولم يقولوا : لفظة متمكنة مقبولة ، وفى خلافها : قلقة ونابية ومستكرهة ، إلا وغرضه أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما ، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية فى معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقا للتالية فى مؤادها ؟ .

إن تلك الألفاظ لاتتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هى كلم مفردة ، ولكن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها فى ملاءمة معنى اللفظة . لمعنى التى تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ . ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك ، وتوحشك فى موضع آخر .

* * *

والخلاف بين النقاد وعلماء الأدب حول قضية اللفظ والمعنى ، وتقدير قيمة كل منهما فى العمل الأدبى ، خلاف قديم ، لامجال للشبهة فيه أو للشك فى صحته .

ولكن ليس معنى ذلك الخلاف أن الذين انتصروا للفظ والصياغة من القدماء كانوا يجحدون فضل المعانى ، أو يسوون بينها . وكذلك لم يكن الذين يعنون بالمعانى ويقدمونها ، ينكرون أثر الصياغة والأداء ، بل إن الإجماع منعقد بينهم على اعتبار اللفظ والمعنى عنصرين جوهريين لايستقل واحد منهما عن الآخر فى الصناعة الأدبية ، وعلى أنهما مناط الحكم على الأعمال الأدبية ، ولاسيما عند الجماليين الذين ينظرون إلى الفنية وحدها ، ويبحثون عن مظاهرها ، ليتخذوا منها وسيلة للحكم والتقدير .

وتلك هى حقيقة النقد القديم للفن الأدبى ، أو هذه هى صورة لتصوره ، فإن ذلك النقد القديم كان يبحث أولا وقبل كل شىء عن أسباب الإجادة والإتقان فى الصناعة الأدبية ، أو عن مظاهر المهارة التى تجلت فى تلك الصناعة . وذلك بعد الاهتداء إلى تصور مفهوم الفن الأدبى ، ثم محاولة الاتفاق على العناصر الجوهرية التى يتألف منها ،

فإذا اجتمعت تلك العناصر فى صورتها الكاملة كان العمل الأدبى فى القمة ، ثم تنقص درجته بمقدار ماينقص من درجات الكمال ، وتحدد قيمته على حسب مايتوافر فيه منها .

وتمتاز تلك المعرفة القديمة بأنها معرفة يمكن أن توصف بأنها معرفة جمالية ، وتمتاز بأنها معرفة بسيطة بعيدة عن التعقيدات الفكرية ، وعن ضروب الفلسفات التى اخترعتها بعض العقول ، وهى عقول بعض المتحضرين فى العصور الحديثة على الخصوص ، وأرادت أهل الفنون على التسليم بها ، والرضوخ لها ، ثم النسج على منوالها .

وقد نشأت تلك التعقيدات عن ظهور اتجاهات فكرية جديدة فى الحياة المعاصرة . وهذه الاتجاهات تلقى على المجتمعات الإنسانية نظرة جديدة ، وتحاول بها إحصاء مشكلات الجماهير ، كما تحاول القضاء على مافى تلك المجتمعات من مفارقات أو تناقضات فى حياتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية .

وقد أدت هذه الاتجاهات الجديدة إلى بروز قضية الالتزام التى بسطنا القول فيها فى الفصل الثانى من هذا الكتاب ، ولكن الذى يعنينا فى هذا المجال أن هذه القضية قد أوحت بإعادة النظر فى الأشكال والمضمونات الأدبية ، وخلصت إلى الدعوة الصريحة بإيثار المضمونات الهادفة إلى خدمة قضية من قضايا المجتمع الإنسانى ، أو قضايا الجماهير التى أثارتها الفلسفات الجديدة ، حول وجود الإنسان وحياته وأمانيه ، أما القوالب والأشكال التى تتحقق بها الفنية فلم يبق لها حساب يذكر فى نظر أصحاب تلك الفلسفات .

ولابد من التسليم بأن العقل الإنسانى فى جملته لايستطيع أن يرفض تلك القيم الجديدة فى التفكير ، ولاسيما بعد أن انتشرت تلك القيم والأفكار ، وأصبحت مبادىء ومعتقدات يعتنقها عدد كبير فى أنحاء مختلفة من المجتمع الإنسانى .

ولكن السؤال الذى يبقى بعد ذلك فى عالم الأدب والفنون هو عن مدى تقبلها لتلك القيم ، وعن مدى تأثيرها فى النفس الإنسانية فى ظلال تلك المعرفة الجديدة التى أصبحت إحدى الحقائق الواقعة المسلم بها ، وقد تنبأ « روردز ورث » فى المقدمة التى كتبها لديوان « القصائد الغنائية » Lyrical Ballads[1] بأنه لاسبيل إلى بعث الفن الشعرى ونهوضه من رقدته إلا باقتفاء خطوات العلم الجديد ، وأنه سيتخذ من قضاياه

---

(١) انظر (الأدب والحياة) ١٧ من (الأديب وصناعته) ترجمة جبرا ابراهيم جبرا .

موضوعاً له بعد أن يتصل بقلب الإنسان ، ويصبح مبعثاً للذة والألم ، وذلك فى قوله :
« إذا كانت جهود رجال العلم ستخلق يوما ثورة مادية ، مباشرة أو غير مباشرة فى أحوالنا ، وفيما دأبنا على الانطباع به ، فإن الشاعر لن ينام عندئذ أكثر مما ينام فى عصرنا ، بل إنه سيتهيأ لاقتفاء خطوات رجل العلم ، لافى تلك النتائج العامة فحسب ، بل إنه سيمشى إلى جنبه حاملا الحس والمشاعر إلى وسط مادة العلم نفسها ، وسيجد الشاعر فى أنأى مايكشف الكيماوى وعالم النبات ، وعالم المعادن موضوعاً صالحاً لفنه ، كأى مجال آخر يعمل فنه فيه ، هذا إذا أتيح لنا يوماً أن نألف هذه الأشياء ، وأن نفطن إلى مابينها من علاقات ، تلك العلاقات التى يدرس رجال هذه العلوم المختلفة هذه الأشياء فى ضوئها ، وقد تجسدت لنا بوضوح ، كأنما هى كائنات تحس باللذة والألم .

فإذا جاء ذلك الزمان وأصبح ذلك الذى نسميه الآن مألوفاً لدى الناس على هذا النحو ، ومستعداً لكى يتلبس شكلا من اللحم والدم ، فإن الشاعر سيمد عندئذ هذا التحول بروحه ، ويرحب بالكائن الذى قد تحقق مقيما حبيباً أصيلا فى دارة الإنسان »ٌ .

وبصرف النظر عن الشكوك التى أثارها النقاد حول تنبؤات « ورد زورث » استطاعت تلك الأفكار والمفاهيم أن تغزو الفن الأدبى وأن تتسلط على النقد الأدبى أيضاً ، بل إنها وجدت سبيلها إلى النقد أيسر من سبيلها إلى الفن ذاته ، لأن النقد كما قلنا من قبل عملية فكرية ، ومن اليسير إحلال فكرة موضع فكرة أخرى بوسائل الإقناع ، والاطمئنان إلى سلامة الفكرة الجديدة ، أما الفن فإنه عملية ذاتية إبداعية ، والفنية فى نفس صاحبها ، ومن العسير اقتلاع جذورها من نفسه ، لأن معنى ذلك محاولة خلق عواطف جديدة فى نفس الفنان ، بعد انتزاع ماكمن فى أعماقه ، وتغلغل فى مشاعره .. وليس شيء من ذلك هيناً ميسوراً ..

ولا نحب أن نستطرد فى هذا الجانب الذى يتصل بينابيع المعانى والأفكار أكثر من ذلك ، لنعود إلى اللغة الأدبية وإلى المعانى الأدبية ، وإلى شيء من الحديث عن اختلاف وجهات النظر فى التأثير بهما معاً ، أو بتغليب أحدهما على الآخر فى هذا التأثير .

وتاريخ التفكير النقدى عند العرب يحتفظ بأقدم رأى وأكثره صراحة ووضوحاً فى عبارة الجاحظ التى يقول فيها إن « المعانى مطروحة فى الطريق .. وإنما الشأن فى إقامة

الوزن ، وتمييز اللفظ ، وسهولته ، وسهولة المخرج ، وفى صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير »[1] .

وآراء الجاحظ التى يمكن أن تستخلص من هذا النص هى :

١ — تقرير الجاحظ أن المعانى الجيدة ليست وقفا على طبقة من الناس دون طبقة أخرى ، أى أنها ليست خاصة بالأدباء وحدهم ، وليست الإجادة فى المعانى وحدها دليلا على براعتهم الفنية ، لأن المعنى الجيد قد يتأتى من غير الخاصة من صناع الكلام وكما يتأتى منهم . وهذا مايمكن استنتاجه من قوله « والمعانى مطروحة فى الطريق ، يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى .. » .

٢ — وأن مظهر الفنية فى نظر الجاحظ يبدو فى الإجادة فى القوالب والأشكال التى تحتوى المعانى وتبرزها ، فقد ذكر إقامة الوزن ، وسهولة اللفظ ، حتى لايكد اللسان ، ويثقل على الأسماع ، وذكر « جودة السبك » وهى حسن تأليف الكلام ونظمه ، واتساق التركيب فى داخل العبارة .

وهذه كلها — أى الأوزان ، والألفاظ ، والجمل المركبة — هى أشكال وقوالب للفن الشعرى .

٣ — تقريره أن الشعر « صناعة » ومفهوم كلمة « الصناعة » عند العرب هو مفهوم كلمة « الفن » فى زماننا . ومعناها المهارة التى يمتاز بها عمل عن جنسه من الأعمال ، ويتفاوت فى إتقانها أهل الفنون . أى أن سبيلها غير سبيل المعارف التى يتساوى فى تقريرها العارفون بها ، ويتساوى فى إدراكها سائر الناس .

٤ — ربطه بين صناعة الشعر وسائر الصناعات التى تبين جودتها بجودة القالب الذى تبرز فيه ، وتقاس عظمتها بعظمة الشكل الذى يطالع حواس المتلقين لها ، فقد أشار فى هذه الكلمات إلى أن الشعر « ضرب من الصبغ » أى أنه يطالع الأذن فتستمتع بأجراس كلماته ، وحلاوة نغماته ، كما تستمتع العين بالألوان الخلابة والأصباغ التى تبهرها ، ويغنيها هذا الرونق عن محاولة الوصول إلى حقائقها ، أو يزيد الرونق حقائقها ومحتوياتها جمالا وجلالا . ولعل هذا الربط بين الأشعار والأصباغ والتصاوير يتضمن معنى

---

(١) الجاحظ (كتاب الحيوان) ٤١/٣ — طبعة الساسى .

« المحاكاة » فى الأدب ، والفنون التى عنى أرسطو بالحديث عنها فى كتاب الشعر . وعلى كل حال فإن هذا النص فى جملته وتفصيله يضع أمامنا رأيا صريحاً يؤكد فيه الجاحظ أن جودة المعنى لاتدل على عبقرية الأديب بمقدار مايدل عليها الشكل أو القالب الذى يصب في ذلك المعنى . وأن مهارة الأديب وقدرته على الإبداع الفنى منوط على تحسين الصورة ، والتجديد فى رسم الأشكال فيما أسلفنا من جهاتها المتعددة ، وتلك الصور والأشكال هى وسائل التأثير فى القراء والمستمعين ، وما أقرب كلام الجاحظ فى هذه العبارة المشهورة من قول « فولتير » : إن الأشياء تؤثر فينا فى الأغلب من نواحى أساليبها ، أى من نواحى القوالب التى تصب فيها ، لأن للناس أفكاراً واحدة على وجه التقريب ، ولكن الأسلوب هو الذى يفرق بين كاتب وكاتب ومن كلام « فاجيه **Faguet** : إن الذى يخلد الكاتب إنما هو جمال الأسلوب . ومن كلام « فرانس » : ليس الفكر ملكا لمن يبدعه ، وإنما ملك لمن يثبته فى الأذهان(١) .

وقد يغالى ابن خلدون فى نصرة ذلك الرأى حين يذهب إلى أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما فى الألفاظ لافى المعانى ، وأن المعانى تبع لها ، وهى أصل ، وأن الصانع الذى يحاول ملكة الكلام فى النظم والنثر إنما يحاولها فى الألفاظ . وإذا كان فولتير يذهب إلى أن للناس أفكاراً واحدة بوجه التقريب ، وإذا كان الجاحظ يذهب إلى أن المعانى مطروحة فى الطريق ، فإن ابن خلدون يرى أن المعانى موجودة عند كل واحد ، وفى طوع كل فكر منها مايشاء ويرضى ، فلا يحتاج إلى صناعة . ولكن تأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة ، وهو بمثابة القوالب للمعانى ، فكما أن الأوانى التى يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب ، والفضة ، والصدف والزجاج ، والخزف ، والماء ، واحد فى نفسه ، كذلك جودة اللغة وبلاغتها فى الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام فى تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد ، والمعانى واحدة فى نفسها . وإنما الجاهل فى تأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان إذا حاول العبارة عن مقصوده ، ولم يحسن ، بمثابة المقعد الذى يروم النهوض ، ولا يستطيع لفقدان القدرة عليه (المقدمة ٥٧٨) .

* * *

---

(١) الجاحظ معلم العقل والأدب ٢٢٠ .

وكان الجاحظ وهو يسجل هذه الكلمات التي ذكرناها آنفا على علم تام بجودة المعانى ، وأهمية تلك الجودة لجودة العمل الأدبى ، وكان على علم تام أيضاً بأن هذه المعانى تتفاوت فيما بينها وتتفاضل .

ولا يخدعن أحداً قول الجاحظ إن المعانى « مطروحة فى الطريق » ، فيظن أن الجاحظ يهمل شأن المعانى ، أو أنها متساوية فى الجودة عند جميع الأدباء ، أو أن تحصيل تلك المعانى سهل ميسور على كل من أراد أن يؤلف أدباً أو يقول شعراً ، فإن تلك الظنون أبعد الأشياء عن الصواب فى فهم الجاحظ وإدراك مراميه ، ومعرفة رأيه الصحيح فى الألفاظ والمعانى . وقد يكون من الضرورى فى هذا المجال أن نقرر أن فهم الجاحظ وتصوره لحقائق الأشياء لايسهل إدراكه ، ومعرفة حقيقة رأيه فيه من عبارة واحدة فى سياق خاص أو فى معرض معين ، إذ إن طبيعة الاستطراد فى أسلوب الجاحظ ، وحماسته للرأى فى بعض الأحيان ، قد يكونا عاملين من العوامل فى عدم وضوح الرأى ، أو عدم تمامه فى موضعه الذى بدأه فيه ، فيكون الاقتصار على ذلك الرأى فى موضع ما ، وعدم استيعاب فكرة الجاحظ كاملة واستخلاصها من مواضعها المختلفة فى كتاب واحد ، أو المتفرقة فى عدة كتب من كتب الجاحظ - سبباً فى البعد عن فكرة الجاحظ ، وفى الخطأ فى تقدير الفكرة وأبعادها .

ومما يؤكد رأينا هذا أن تلك العبارة التى تمثل نظرية الجاحظ أو فكرته فى فن الشعر ليس لها وجود فى الكتاب الذى خصصه الجاحظ لدراسة الفن الأدبى ، وهو كتابه المعروف « البيان والتبيين » وهو مظنة هذا الرأى وموضعه الطبيعى ، ولكننا عثرنا على تلك العبارة فى كتاب لم يؤلفه فى الأدب أو النقد ، ولكنه وضعها فى كتاب له آخر بعيد فى موضوعه عن الأدب والنقد ، وهو كتاب « الحيوان » ! .

ولذلك قلنا إن الذى يمكن استنتاجه من هذه العبارة ، ولم نقل إن نص هذه العبارة يدل على الفكرة التى شرحناها ، وإنما أمكن ذلك الاستنتاج بضم ما تناثر من آراء الجاحظ إلى ذلك الرأى ، وتلك الآراء المتناثرة تدل على أن الجاحظ لم يغفل جانب المضمون أو جانب المعنى فى تقويم الأعمال الأدبية ، مع عنايته الواضحة بجانب الصياغة فى هذه العبارة التى بنينا عليها هذا الكلام .

فمن العبارات التى رواها الجاحظ عن بعضهم ، وأبدى استحسانه لها ، وجدارتها بتدوينه « لايكون الكلام يستحق اسم « البلاغة » حتى يسابق معناه لفظه ، ولفظه

معناه ، فلايكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك » ! وعلق الجاحظ على ذلك القول بأنه من أحسن ما اجتباه ودونه ، وقال فى موضع آخر : « إذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً ، وكان صحيح الطبع ، بعيداً من الاستكراه ومنزها عن الاختلال ، مصوناً عن التكلف ، صنع فى القلوب صنيع الغيث فى التربة الكريمة » .

فإذا قال لنا الجاحظ إن المعانى مطروحة فى الطريق ، فإنه لايقصد بحال الغض من شأنها ، ولا تفاهتها فى تقدير الأدب والأدباء ، وإنما جلّ الذى يقصده أن المعانى الجيدة التى نجد فيها معالم الخصوصية لاتختص بها طبقة من الناس دون غيرها من الطبقات ، أى لاتختص بها طبقة الأدباء وحدها بل إن هذه المعانى الجيدة تتأتى لخاصة الناس كما تتأتى لعامتهم .. لأن هذه المعانى ثمرة ثقافات وخبرات وتجارب ومواهب ، وليس شىء من ذلك وقفا على جماعة الأدباء دون غيرهم من طبقات المجتمع .

وإذا كان الأمر على هذا النحو فإن مظهر الفنية أو خصوصية الأديب تتجلى فى صياغة المعانى والأفكار وإجادة العبارة عنها ، وفى ذلك يتفاوت الناس ، ويتفاضل الأدباء . ولذلك قال « إنما الشأن فى إقامة الوزن ، وتمييز اللفظ وسهولته ، وسهولة المخرج ، وفى صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير » . ومعنى قوله إن الشعر صناعة ، أنه فن من الفنون ، وكلمة الصناعة كما قدمنا هى الكلمة التى اختارها النقاد للدلالة على مايراد بكلمة « الفن » فى أيامنا . وعظمة الفنون إنما تظهر فى الشكل الذى يحتوى المعانى والأفكار والعواطف والأخيلة ؛ ولذلك جعل الشعر ضرباً من الصبغ ، وجنساً من التصوير .

وينبنى على هذا أن الجاحظ لم يرد بحال من الأحوال أن المعانى الجيدة تساوى المعانى الرديئة ، أو أن المعانى الخاصة تعدل المعانى المشتركة أو المعانى السوقية أو المبتذلة .

وخلاصة هذا الرأى كما نراه أن المعانى أوالأفكار أو المضمونات ليست وحدها دليل الفنية فى الأعمال الأدبية ، وكذلك فإن هذه المضمونات تتأثر تأثراً كبيراً بطريقة الأداء ، أى بشكل الصياغة والتعبير .

ويؤكد هذا الرأى قول الجاحظ فى معرض آخر : أنذركم حسن الألفاظ ، وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً ، وأعاره البليغ مخرجاً سهلا ، ومنحه المتكلم دلا متعشقاً ، صار فى قلبك أحلى ، ولصدرك أملا . والمعانى إذا كسيت الألفاظ

الكريمة ، وأكسبت الأوصاف الرفيعة تحولت فى العيون عن مقادير صورها ، وأربت على حقائق أقدارها ، بقدر مازينت ، وحسب مازخرفت فقد صارت الألفاظ فى معانى المعارض ، وصارت المعانى فى معنى الجوارى » .

وليس مثل هذا القول قول من يبخس المعنى حقه ، أو يجعل الأدب لفظاً وصياغة فحسب ، ولكنه قول من يشرح دور الألفاظ فى تأدية المعانى ، ومدى ماتستطيع أن تؤديه فى خدمتها . وهو رأى كثير من النقاد ، ومنهم ابن رشيق الذى يشبه اللفظ بالجسم والمعنى بالروح ، ويقول إن ارتباط المعنى باللفظ كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان ذلك نقصاً للشعر وهجنة عليه .. وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظا .. ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب .. فإن اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتا لافائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ، لأنا لانجد روحا فى غير جسم الميتة (العمدة ١/٨٠) .

ويذكر ابن رشيق أن أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى ، ويروى عن بعض الحذاق أن العلماء بالشعر قالوا إن اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلبا ، فإن المعانى موجودة فى طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والحاذق . ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف .. ألا ترى لو أن رجلاً أراد فى المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه فى الجود بالغيث والبحر ، وفى الإقدام بالأسد ، وفى المضاء بالسيف ، وفى العزم بالسيل ، وفى الحسن بالشمس .. فإن لم يحسن تركيب هذه المعانى فى أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة ، والعذوبة والطلاوة ، والسهولة والحلاوة ، لم يكن للمعنى قدر . وذكر أن بعض العلماء مثل المعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة ، فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها ، وتضاءلت فى عين مبصرها ! .

وما نحسب هذا الكلام إلا تأييداً لفكرة الجاحظ ، وشرحاً لها ، ففيه إشارة إلى شيوع المعانى ، وتأثير الصياغة فى جمال تلك المعانى وجلالها ، ثم فى تأثيرها فى القلوب والعقول .

ومن الطبيعى أن يكون للألفاظ أو يكون للغة فى الفن الأدبى ذلك الدور الخطير ، لأن الفن الأدبى إنما هو محاكاة كسائر الفنون ، وهو ينقل التجارب القيمة أو التجارب القوية ، ويوصلها إلى المستقبلين ، وأداته فى النقل والتوصيل إنما هى اللغة والألفاظ التى يتخيرها الأديب ، ويصقلها بفنه ، وينسقها بقدر ما يتصور من أثر هذا التنسيق فى تصوير التجربة وفى نقلها وتوصيلها .. وهذا هو عمل الأديب من غير شك ، ولا تلتمس مواهبه الفنية فى غير تلك القدرة التى تبدو فى التخير والانتقاء للألفاظ ، وفى تركيبها على الوجه الذى يوضح التجارب ، ويبرزها قوية جميلة .

ويخضع ذلك التركيب فى ضبطه للقواعد المقررة فى اللغة ، وتنسيقه للقواعد المقررة فى النحو ، وذلك ماأكده عبدالقاهر الجرجانى فى « دلائل الإعجاز » لأنه يجعل هذا النحو هو الذى يجلى المعانى ويكشف عنها ، ووضع اللفظ فى الموضع الذى يقتضيه هو أساس المعنى الذى يدل عليه الوضع ، أو يدل عليه تعلق اللفظة باللفظة . وفكرة « النظم » التى نادى بها عبدالقاهر تقوم على معرفة هذا النحو ، وما ينشأ من الكلمات حين تتغير مواضعها من المعانى المتجددة المختلفة ، ذلك أن الألفاظ مغلقة على معانيها ، حتى يكون الإعراب هو الذى يفتحها ، والأغراض كامنة فيها ، حتى يكون هو المستخرج لها . وهو المعيار الذى لايتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه ، والمقياس الذى لايعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه ، ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه ، وإلا غالط فى الحقائق نفسه .

ومثل ذلك هو ماأكده « سانتيانا » وهو يؤكد الصلة الوثيقة بين الفكر واللغة ، فيقول إن النحو عندما يظهر تركيب الكلام إنما يظهر تركيب الفكر ، وطريقة تسلسل المقولات التى عن طريقها يفهم العالم .

ولما كان تطور اللغة يوازى تطور الفكر فإننا نجد أن وظيفة اللغة هى التعبير الدقيق عن التجربة ، وأن الشاعر الذى يستخدم اللغة أداة لفنه — يتحتم عليه أن يستعمل هذه اللغة بالإشارة دائما إلى المعنى والصدق ، أى يجب عليه أن يكون مسيطراً على الألفاظ .

ويشير بعد ذلك إلى موسيقية العبارة ، ويرى أن اللغة قبل كل شىء ضرب من الموسيقى ، وما توجده من آثار جميلة إنما يرجع إلى تركيبها ، وإلى كونها تخلع شكلا غير متوقع على التجربة حينما تتبلور فى صورة جديدة . ثم يقسم الشعراء إلى طبقتين : طبقة الموسيقيين ، وطبقة السيكولوجيين ، وتتكون الطبقة الأولى من الذين يسيطرون على

اللغة بوصفها « إيقاعاً » فيعرفون متى يجمعون الأنغام ، ومتى يفردونها على تتابع . وهؤلاء يستطيعون أن يولدوا آلافاً من ضروب التأثير الرائعة المختلفة عن طريق تنسيق الأصوات والصور ، والتدرج بالعاطفة ، والانتقالات اللفظية المفاجئة . ونجد أمثلة لهذا الفن فى خطابه « شيشيرون » وفى شعر الحكم ، وفى القصائد الغنائية والمرثيات .

وأما السيكولوجيون فهم لايولدون تأثيرهم عن طريق مافى اللغة من كمال ذاتى ، وإنما عن طريق تكييفهم اللغة للموضوعات تكييفاً دقيقاً .. والشعراء المسرحيون هم خير مثل لذلك النوع الآخر من الشعراء .

* * *

ولم يستطع هذا التقسيم كما رأينا أن يحجب تلك الحقيقة ، حقيقة أهمية اللغة ، والدور الذى تؤديه فى التأثير فى أعمال هاتين الطبقتين ، وفى كل لون من ألوان الشعر وألوان النثر على السواء .. والكاتب نفسه يؤكد هذه الحقيقة فى قوله « إننا مهما حاولنا أن نجعل لغتنا شفافة ، تخلو ألفاظها من التأثيرات الذاتية ، ومهما حاولنا ألا نهتم إلا بما فيها من قدرة على التعبير ، فإننا لن تستطيع أن نتجنب ما فى هذه الوسيلة الخاصة من قصور . فطبيعة اللغة التى يستعملها المرء ، ومدى براعته فيها ، لها أهمية كبرى فى تحديد القيمة الجمالية لنتاجه . فمهما كانت قوة ملاحظاته وعمق تفكيره وإحساسه فلا مندوحة عن أن يشين هذه الأشياء جميعاً الأسلوب الردىء ، وأن يزيد فى تأثيرها الأسلوب الجيد . واللغات على اختلافها ، وبما فيها من قيم جمالية ذاتية ، تبدأ بأصوات حروفها ذاتها ، وبطريقة نطقها ، وبالصفات المميزة لإيقاعها » .

وهذا التفاعل بين الشكل والمضمون فى الإفادة أو فى إحداث التأثير ، يبرز ظاهرة التكامل بين اللغة والتفكير ، ويكاد يكون رأيا عاماً بين جمهرة النقاد والمفكرين ، فليس فيهم كما رأينا من يفصل بين هذين العنصرين ، أو يتصور أن للأسلوب استقلالاً فى التأثير عن المعانى ، أو أن للمعانى استقلالا فى التأثير دون اللغة ، وليس فيهم كذلك من ينكر فضل الإطار فى تأدية المضمون ، وفى توضيح المعانى وتقويتها وتجميلها . والأديب الحاذق هو الذى أوتى قدرة على اللغة وتمكناً منها يوازى قدرته على تأليف الأفكار ، وتصوير التجارب ، وفى هذا يقول « لاسل أبركرمبى » إنه لابد للتجارب الحادة القوية من اهتمام وعناية لايقلان عنها حدة وقوة ، ومن الممكن أن نصف التجربة التى لها مثل هذه السيطرة والهيمنة على نفس الفنان بأنها « الإلهام » الذى يسبب القطيعة الفنية ..

وفى هذه الحالة نرى أن القاعدة هى أنه كلما عظم الإلهام تطلب قوة فنية أعظم ، لكى تعبر عنه ، لأن التجربة إذا كبرت وسمت ، لابد لها من مقدرة على « التعبير » أسمى وأكبر ، لكى تحيلها إلى عمل أدبى يمثلها تمثيلا صادقاً . ومن الواضح أن المؤلفين أمثال هوميروس ودانتى وشكسبير وملتن لم يستطيعوا أن ينقلوا إلينا أعظم التجارب وأسماها إلا لأنهم رزقوا أكبر مقدرة على التعبير اللغوى ، وكان لهم بالطبع إلهام عظيم ، غير أننا ماكنا لندرك هذا لو لم يكن كلامهم يضارع إلهامهم عظمة ، وكلما كانت مادة تجاربهم أغنى وأغزر ، كانت مادة شعرهم أوفى وأبهر .

★ ★ ★

وقد كان الجاحظ زعيم مدرسة نقدية فى تاريخ النقد العربى ، وهى مدرسة تنتصر للصياغة والأسلوب ، وتقدر الأدباء بمدى قدرتهم على تصوير المعانى وتحليتها ، والإبداع فى أدائها ، وترى أن ذلك الإبداع فى تأليف العبارة خصوصية الفن الأدبى التى تميزه من تعبير عامة أصحاب اللغة ، وهو أيضاً مظهر مهارة الأديب وعلامة فنيته ، وفيه أيضا يتفاضل الأدباء فيما بينهم ، كما يفضل الأدباء بعامة غيرهم من طبقات المجتمع اللغوى .. وبذلك الانتصار للصياغة والأسلوب كان الجاحظ رئيساً لمدرسة ترى أن جودة الأدب إنما تتوافر بمقدار قدرة الأديب على التصنيع ، الذى يعده الجاحظ ضرورة فنية يتميز بها الأدب من سواه من ضروب التعبير الأخر . فقد دافع الجاحظ عن الصنعة دفاعا حاراً ، ورأى أن النظرة إلى الأديب ينبغى أن تكون بمقدار ماحوى عمله الأدبى من آثار الصنعة التى تبدو فى تخير الألفاظ والتأنق فى صياغتها وتأليفها ، وفى جودة التشبيه وحسن الاستعارة ، وابتكار الصورة التى يتميز صاحبها على غيره من الأدباء بمقدار ماتأنق فيها ، وبمقدار ماغالى فى إبراز الفكرة فى صورة جديدة غير مألوفة . وهو يبنى رأيه فى تصنيع الأدب على أن للصنعة أثرها البعيد فى خلود الأدب ، وفى سهولة حفظه ، وجريانه على ألسنة الناس والرواة جيلا بعد جيل ، ولولا هذه الصنعة لاندثر كما يندثر سائر الكلام الذى خلا من التصنيع ، ولم يحفظ ويؤثر إلا ما كساه التصنيع . ويروى الجاحظ مصداق ذلك أنه قيل لبعض المتكلمين : لم تؤثر السجع على المنثور ، وتلزم نفسك القوافى وإقامة الوزن ؟ قال : إن كلامى لو كنت لا أؤمل فيه إلا سماع الشاهد لقل خلاف ، ولكننى أريد الغائب والحاضر ، والراهن والغابر ، فالحفظ إليه أسرع ، والآذان لسماعه أنشط ، وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلت . وما تكلمت به العرب من جيد المنثور

أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ، فلم يحفظ من المنثور عشره ! ولا ضاع من الموزون عشره ! فالصنعة فى هذا الكلام عامل من أهم العوامل فى حفظ الأدب ، ووقايته من الاندثار ، وتلك غاية من أهم الغايات التى يحرص عليها الأدباء مؤلفو الأدب كما يحرص عليها الرواة الذين يحفظون الأدب وينقلونه عن صاحبه إلى معاصريه وإلى الذين يخلفونه ، وسبيل هذا النقل هو الحفظ والاستظهار . ومما لاشك فيه أن حفظ العبارات المصنوعة أيسر محملا ، وأخف مئونة من حمل الكلام الذى لاصنعة فيه من وزن أو سجع أو ازدواج ، أو غير ذلك مما يكون له جرس أو تأثير موسيقى من محسنات الكلام ووسائل التصنيع ، ولا سيما فى تلك العصور البعيدة التى تقل فيها الكتابة والتدوين ، وتقتصر عملية النقل على حفظ القلب ونطق اللسان واستقبال الآذان .

ومعنى ذلك أن هذه الصنعة لايقتصر أثرها وفائدتها على الاستمتاع بفنية العبارة وموسيقاها ، وإنما يتجاوز نفعها هذه الغاية الفنية إلى تحقيق فائدة نفسية يهتم بها الأدباء أنفسهم ، وهى بقاء الفن وخلوده على الزمان تتراواه الأجيال ، وفى خلود الفن خلود
ناس بعامة على البقاء ، فإن حرموه
إنسان . وفى الألفاظ المختارة والعبارات
س ، وأجرى على اللسان . ومصداق ذلك أن

بحاجته وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

تبعه « سلم الخاسر » فقال :

من راقب الناس مات غماً وفـــاز باللـــذة الجسور

ولما سمعه بشار قال : « ذهب ابن الفاعلة ببيتى » ! وفى هذه الكلمة التى قالها بشار القول الفصل فى هذه المشكلة ، وفيها رد على أولئك المغالين فى نصرة المعنى والذين لايقدرون اللفظ والعبارة حق قدرهما ، فإن أمامنا اعترافاً صريحاً بأثر العبارة فى بقاء المعنى وخلوده .

كيف ذهب سلم ببيت بشار ! لو كان كل بيت من البيتين يحمل معنى خاصاً وفكرة مستقلة متميزة عن فكرة البيت الآخر ، لما أمكن أن يذهب معنى بيت بمعنى بيت آخر ، بل لابد أن يكتب البقاء للمعنيين على الاختلاف والتعدد ، يشير كل منهما إلى معنى صاحبه ، وإلى فكرته التى استقل بها . ولكن بشاراً يعترف بأن سلماً أضاع بيته

أو ذهب ببيته ، وليس ذهابه به من حيث معناه ، بل لأنه أخذه فكساه بألفاظ جديدة ، وصاغه صياغة جديدة ، فيها خفة ورشاقة وإيجاز وصقل وعذوبة ليست في بيت بشار ، وتلك هي صناعة الأديب وتصرفه فى لغة الأدب ، وهى التى جعلت بيت سلم أجرى على ألسنة المتمثلين ، وأخف وقعاً على السامعين والقارئين . فالفضل كما يبدو هنا من حيث اللفظ ، واللفظ وحده ، ولا شرف لمعنى أحد البيتين على معنى الآخر .

وذلك الذى نقوله فى شأن الألفاظ يوافق رأى « لاسل أبركرمبى » فى قوله : إن المؤلف الذى يريد أن ينقل إلى الأذهان أدق المشاعر وأخص الإحساسات التى يجيش بها خاطره ، لابد له أن يعتمد على مقدرة قرائه على أن يستجيبوا لما توحى به ألفاظه . وكان سقراط يعزو قوة الابتكار الأدبى إلى ماسماه « الطبيعة الخاصة » وهى التى وصفها بأنها قادرة على الإثارة ، وهذا صحيح ، لكن هذه الإثارة لاغناء فيها إذا لم تكن هنالك قوة تعبر عنها تعبيراً لفظياً مفهوماً .

« والذى يمتاز به الفنان الأديب على غيره هو الإحساس اللفظى ، وآية ذلك علمه بما تستطيع الألفاظ أن توحى به وحيا . وهذا الإحساس اللفظى هو كذلك الذى يميز القارىء الذى يتذوق الأدب ، وآية ذلك أن يستجيب إلى وحى الألفاظ – موجبة فى المؤلف المبتدع ، وسالبة فى القارىء المتذوق – ويجب علينا أن نفترض أنها الشرط الأول لفن الأدب[1] .. ومعنى ذلك أن للألفاظ دوراً كبيراً فى الإيحاء بالمعانى التى تحملتها عن طريق ما اكتسبته من ظلال فى أثناء سيرها وتنقلها عبر الزمان .

* * *

ومثل ذلك يقال فى باب « السرقات » وقد أجازها كثير من النقاد من أنصار الصناعة ، معتمدين على فنية التعبير التى تبدو فى صياغة المعانى أو إعادة صياغتها ، وهذا قول صريح نجده فى كتابات أبى هلال العسكرى ، التى يقرر فيها أن الناس لاغنى لهم عن تناول معانى المتقدمين ، يأخذونها ويكسونها ألفاظاً من عندهم ، ويبرزونها فى معرض من تأليفهم ، ويوردونها فى غير حلتها الأولى ، ويزيدونها حسن تأليف وجودة تركيب وكمال حلية ، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها ، لأن تلك المعانى فى نظره –

---

(١) قواعد النقد الأدبى ٣٩

كما هى فى نظر الجاحظ – سواء بين العقلاء ؛ وربما وقع المعنى الجيد للسوق والنبطى والزنجى . وإنما تتفاضل الناس فى الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها . وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به ، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر .

وإذا كان الأخذ عند أبى هلال ضروباً ، منها الحسن ومنها القبيح ، فإن الأخذ الحسن هو أن تأخذ المعنى فتكسوه لفظاً جديداً أجود من لفظه الأول . ومن فعل مثل ذلك كان أحق بالمعنى من صاحبه الأول . وروى عن بعض أصحابه أنه قيل للشعبى : إنا إذا سمعنا الحديث منك نسمعه بخلاف ما نسمعه من غيرك ! فقال : إنى أجد المعنى عاريا فأكسوه من غير أن أزيد فى معناه شيئاً .. والذى يأخذ معنى غيره فيكسوه بألفاظ جديدة ، ويصوغه صياغة جيدة جدير بأن ينسب إليه ذلك المعنى .

ومن أشياع هذه المدرسة أيضاً ضياء الدين بن الأثير ، الذى يقول إنه رأى كثيراً من الجهال الذين هم من السوقة أرباب الحرف والصنائع ، وما منهم إلا من يقع له المعنى الشريف ، ويظهر من خاطره المعنى الدقيق ، ولكنه لايحسن أن يزاوج بين لفظتين . فالعبارة عن المعانى هى التى تخلب بها العقول . وعلى هذا فالناس كلهم مشتركون فى استخراج المعانى ، فإنه لايمنع الجاهل الذى لايعرف علما من العلوم أن يكون ذكيا بالفطرة ، واستخراج المعانى إنما هو بالذكاء ، لابتعلم العلم » .



ولعلنا استطعنا بذلك القدر من التوضيح أن نكشف عن اتجاه هذه المدرسة النقدية التى ترى أن مظهر الفنية فى أعمال الأدباء إنما هو اقتدارهم على الصياغة الجديدة والتعبير الجيد الذى يميز عبارتهم من عبارة غيرهم من أصحاب اللغة . وعمدتهم فى هذا فيما نحسب هو مفهوم الفن الأدبى الذى هو فن جميل يحقق هدفه بوساطة العبارة التى هى أداة المحاكاة فى هذا الفن أى أن العبارة ركن من أهم الأركان فى هذا المفهوم ، ولكنها ليست العبارة أياكانت ، وإنما هى العبارة الخاصة التى تمتاز بتخير الألفاظ وتنسيق الوحدات التعبيرية ، وتحليلها بالوسائل التى يدركونها بطبيعتهم ، ويفطنون إليها بفطرتهم أو بحاستهم الفنية ، والتى نجد تفصيلها فى الدراسات البلاغية وفنونها الجمالية ، وهى أدوات التصنيع فى ذلك الفن الإنسانى الجميل ، وقد استقاها النقاد والبلاغيون من نماذجها الرائعة فى أعمال الأدباء .

وكذلك وجدت الفكرة المقابلة فى تاريخ النقد الأدبى ، وهى الفكرة التى تركز على المضمون ، وتنتصر للمعنى ، وترى شرف الأدباء مبنيا على مايبدعونه من المعانى ، وأن هذه المعانى هى الجديرة بالنظر والاعتبار واتجاه عناية النقاد إليها .

ويجب أن ننبه هنا إلى أن فلسفة هذه الفكرة لاتقوم عند تدبرها على إنكار فضل الألفاظ وصياغة التراكيب فى الاعتراف بعظمة العمل الأدبى وتقدير مؤلفه ، ولكنها تقوم على أساس من عظمة المعنى الأدبى والإبداع فيه ، فإن هذه العظمة وذلك الإبداع يستتبع بالضرورة عظمة الأداء والإبداع فيه . فكل حسن يبدو أنه يرجع إلى الألفاظ والصياغة يرجعه أشياع هذه المدرسة الأخرى إلى المعانى والأفكار . وزعيم هذه المدرسة هو عبدالقاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ) الذى يصرح بأن جميع التعبيرات التى يقصد بها تفضيل بعض الأعمال الأدبية على بعض كعبارات البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة وغيرها من ألفاظ التفضيل لامعنى لها مما يفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة ، وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى .

وفى رأيه أن الكلمة المفردة لاقيمة لها قبل دخولها فى التأليف ، وقبل أن تصير إلى الصورة التى يفيد بها الكلام غرضاً من أغراضه فى الإخبار والأمر والنهى والاستخبار والتعجب ، وتؤدى فى الجملة معنى من المعانى التى لاسبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة وليس بين اللفظتين تفاضل فى الدلالة ، حتى تكون إحداهما أدل على معناها الذى وضعت له من الأخرى .

ونعتقد أن مثل هذا الرأى لايمكن أن يكون موضع خلاف بين أنصار المدرستين ، وأعنى بهما مدرسة الصياغة ومدرسة الفكرة ، فإن اللفظ وحده لاقيمة له إلا أن يكون جزءًا من كلام تام تحقيقاً أو تقديراً ، ونريد بالكلام التام التحقيقى الكلام الذى تبدو فيه العبارة كاملة الصورة ، مستوفية الأجزاء واضحة الإسناد ، ونريد بالكلام التام تقديراً أن العبارة قد تبدو غير كاملة فى صورتها الماثلة ، سواء أكانت منطوقة أم كانت مكتوبة ، وهى فى حقيقتها دالة مفيدة ، أى يكون هنالك حذف وتقدير ، والحذف هو حذف المعلوم المعروف بالقرائن والأحوال ومجرى السياق . أما الكلمة المفردة فمنزلتها من الناحية اللفظية هى المنزلة الموسيقية المترتبة على مخارج حروفها وأجراس أصواتها ، وفائدتها فى الإمتاع والمساعدة فى التأثير ، ولعل قيمتها الفنية لاتعدو هاتين الغايتين ، إلا عندما تصبح الكلمة رمزاً وهى حينئذ تدخل فى الإفهام التقديرى كما قدمنا .

ولكن هذه القيمة ينكرها عبدالقاهر أيضاً ، إلا إذا اتصلت بالمعنى فيناقش بأسلوبه الجدلي القائلين بوصف الألفاظ بالفصاحة ، ويقول إنه لاتخلو الفصاحة من أن تكون فى اللفظ محسوسة تدرك بالسمع ، أو تكون فيه صفة معقولة تعرف بالقلب ، فمحال أن تكون صفة فى اللفظ محسوسة ، لأنها لو كانت كذلك لكان ينبغى أن يستوى السامعون للفظ الفصيح فى العلم بكونه فصيحاً ، وإذا بطل أن تكون محسوسة وجب الحكم ضرورة بأنها صفة معقولة . وإذا وجب الحكم بكونها صفة معقولة ، فإنا لانعرف للفظ صفة يكون طريق معرفتها العقل دون الحس إلا دلالته على معناه . وإذا كان كذلك لزم منه العلم بأن وصفنا اللفظ بالفصاحة وصف له من جهة معناه لامن جهة نفسه ، وهذا مالا يبقى لعاقل معه عذر فى الشك ! .. وإذا قرأ القارىء قوله تعالى « واشتعل الرأس شيباً » فإنه لايجد الفصاحة التى يجدها إلا من بعد أن ينتهى الكلام إلى آخره . فلو كانت الفصاحة للفظ « اشتعل » لكان ينبغى أن يحسها القارىء فيه حال نطقه به ، فمحال أن تكون للشيء صفة ثم لايصلح العلم بتلك الصفة إلا من بعد عدمه ! ومن ذا رأى صفة يعرى موصوفها عنها فى حال وجوده حتى إذا عدم صارت موجودة فيه ؟ (الدلائل ٣١٢) ثم يرى أنه لايجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملائمة معناها لمعانى جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها . وهل قالوا « لفظة متمكنة ومقبولة » وفى خلافه « قلقة ، ونابية ، ومستكرهه » إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما ، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية فى معناها وأن الثانية لم تصلح أن تكون لفقا للتالية فى مؤداها ؟ .

وهكذا نرى عبدالقادر لايعترف إلا بالمعنى ، أما اللفظ فليس له منزلة فى العبارة إلا من حيث تأديته لمعناه ، والألفاظ فى رأيه لاتتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هى كلم مفردة ، وإنما تثبت للألفاظ الفضيلة وخلافها فى ملاءمة اللفظة لمعنى التى تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لاتعلق له بصريح اللفظ .. ولو كانت الكلمة إذا حسنت من حيث هى لفظ ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك فى ذاتها ، وعلى انفرادها دون أن يكون السبب فى ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها فى النظم لما احتلف بها الحال ، ولكانت إما أن تحسن أبداً ، أو لا تحسن أبداً .. ولكنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر ، كلفظ « الأخدع » فى بيت الحماسة :

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى وجعت من الإصغاء ليتاً وأخدعاً(١)

وبيت البحترى :

وإنى وإن بلغتنى شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعى

فإن لها فى هذين المكانين مالا يخفى من الحسن . ثم إنك تتأملها فى بيت أبى تمام :

يادهر قوم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك(٢)

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ماوجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة .

ويمثل عبدالقاهر لذلك التلاؤم الذى يقوم عليه وحده وصف الكلمة بالجودة أو الرداءة بآية من كتاب الله تعالى وهى قوله « وقيل ياأرض ابلعى ماءك ، وياسماء أقلعى ، وغيض الماء ، وقضى الأمر ، واستوت على الجودى وقيل بعداً للقوم الظالمين » فإذا فكرت فى هذه الآية فتجلى لك منها الإعجاز ، وبهرك الذى ترى وتسمع أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة ، إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية ، والثالثة بالرابعة وهكذا إلى أن تستقريها إلى آخرها ، وأن الفضل ناتج مما بينها ، وحصل من مجموعها .

إذا شككت فتأمل : هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها ، وأفردت لأدت من الفصاحة ما تؤديه ، وهى فى مكانها من الآية ؟ قل « ابلعى » واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ماقبلها وإلى مابعدها ، وكذلك فاعتبر سائر مايليها ، وكيف بالشك فى ذلك ؟ ومعلوم أن مبدأ العظمة فى أن نوديت الأرض ؟ ثم أمرت ، ثم كان النداء بـ « يا » دون « أى » نحو يأيتها الأرض ، ثم إضافة الماء إلى الكاف ، دون أن يقال « أبلعى الماء » ، ثم أن أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها ، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها ، ثم أن قيل « وغيض الماء » فجعل الفعل مبنيا للمفعول ، وتلك الصيغة تدل على أنه لم يغض إلا بأمر آمر ، وقدرة قادر . ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى « وقضى

---

(١) الأخدعان عرقان فى جانبى العنق قد خفيا وبطنا ، والليت صفحة العنق .

(٢) الخرق بالضم العنف ، وكذلك الحمق والجهل ، وضم الراء للشعر ، ويريد تقويم الأخدعين إزالة الكبر والصعر ، لأنهم يقولون فى المتكبر العاتى « شديد الأخدعين » .

الأمر » ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو « استوت على الجودى » ثم إضمار السفينة قبل الذكر ، كما هو شرط الفخامة ، والدلالة على عظم الشأن ، ثم مقابلة « قيل » فى الخاتمة بـ « قيل » فى الفاتحة .

ثم يتساءل عبدالقاهر : أفترى لشيء من هذه الخصائص التى تملؤك بالإعجاز روعة ، وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى فى النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معانى الألفاظ من الاتساق العجيب ؟ .

وبمثل هذا الأسلوب التحليلى يصل عبدالقاهر إلى مايريد من تقرير ماأسلف من أن الشأن للنظم كاملاً ، ولا شيء من الاعتبار للفظ وحده قبل أن يدخل فى هذا النظم الذى ينتظم به المعنى .

ولكن عبدالقاهر ينسى فضل الألفاظ المختارة فى هذه الآية المعجبة ، فهنالك قبل هذا النظم وهذا التلاؤم الذى فصله ، وهذا الوضع للكلمات على النسق العجيب ، تخير لكل لفظ ، ولاشك أن هنالك ألفاظاً كان يمكن أن تؤدى بها تلك المعانى ، ولكن الفضل إنما يظهر فى التخير والانتقاء المبنى على تفضيل لفظ على لفظ آخر .

ولماذا نذهب بعيداً وعبدالقاهر نفسه يقرره ، إن عفواً أو قصداً ، حين يقول : هل يقع فى وهم أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان مايقعان فيه من التأليف والنظم ، أكثر من أن تكون هذه اللفظة مألوفة ومستعملة ؟ وتلك اللفظة غريبة حوشية ؟ أو أن تكون حروف هذه أخف ، وامتزاجها أحسن ، ومما يكد اللسان أبعد ؟ (٣٦) .

والذين عرضوا لفصاحة اللفظة المفردة ، كانت تلك الصفات - التى لم يسع عبدالقاهر إلا الاعتراف بها فى معرض التهوين من أمرها - أهم ماعرضوا له . لكن تلك الصفات لاتصل إلى هذه الدرجة من التفاهة ، كما أراد عبدالقاهر أن يصورها .. أين « عساليج الشوحط » من « أغصان البان » ؟ أين « الصهصلق » من « الصهيل » ؟ وأين « أشرج » من « ضم » ؟ وأين « الحيزبون » من « العجوز » ؟ وأين « الفدوكس » من « الأسد » ومن « الليث » ؟ وأين « المهيع » من « الطريق » ومن « السبيل » ؟ . إلى آخر مالا يحصى من الألفاظ الحوشية الثقيلة ، وما يرادفها من الألفاظ السلسة المستعذبة ! .

إن فى هذه الألفاظ اختلافا واضحا ، وإن بينها تفاوتا بيناً ، نظن أننا لسنا فى حاجة إلى كثير أو قليل من التأمل للاعتراف بحسن بعضها وقبح بعض .

وإذا نظرنا إلى التركيب وجدناه يزدان باللفظ العذب المختار ، ويقبح باللفظ العسر الثقيل من غير شك . وإن كنا لانجحد أن اللفظ الجميل يزداد جمالا بحسن موافقته لما جاوره من الألفاظ . وهذا التجاور هو الذى يكشف عما فيه من جمال ، ويبين عن صفات الحسن الكامنة فيه .

وقد فطن الخطيب القزوينى إلى هذا التناقض فى رأى عبدالقاهر الذى ينادى بأن البلاغة إنما ترجع إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التركيب ، وكثيراً مايسمى ذلك فصاحة أيضاً ، وهو مراد عبدالقاهر بما يكرره فى « دلائل الإعجاز » من أن الفصاحة راجعة إلى المعنى دون اللفظ ، كقوله فى أثناء فصل منه ، « علمت أن الفصاحة والبلاغة وسائر مايجرى فى طريقهما أوصاف راجعة إلى المعانى ، وإلى مايدل عليه بالألفاظ ، دون الألفاظ نفسها » .

وإنما قلنا مراده ذلك لأنه صريح فى مواضع من دلائل الإعجاز بأن فضيلة الكلام للفظه لا لمعناه ، منها أنه حكى قول من ذهب إلى عكس ذلك فقال « فأنت تراه لايقدم شعراً حتى يكون قد أودع حكمة وأدباً ، أو اشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر ، والأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق وما عليه المحصلون ، لأنا لانرى متقدماً فى علم البلاغة مبرزاً فى شأوها إلا وهو ينكر هذا الرأى ، ثم نقل عن الجاحظ فى ذلك كلاماً منه قوله « والمعانى مطروحة فى الطريق .. الخ » .

ثم يعلق على ذلك بقوله : ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع فيه التصوير ، كالفضة والذهب ، يصاغ منهما خاتم أو سوار ، فكما أن محالا إذا أردت النظر فى صوغ الخاتم وجودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه ، وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضه هذا أجود أو فصه

أنفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ألا يكون ذلك تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام[1] .

* * *

وقد رأينا فى هذا الكلام وفى تلك الآراء آثار فلسفة وتعمق فى دراسة الفن الأدبى ، وقد برزت فيها إلى حد كبير آثار التفكير العقلى الذى يشهد لعبدالقاهر وغيره من النقاد مرب بطول الباع فى الفحص عن جوهر الفن الأدبى ، ومايكون به تأثيره فى المتلقى ، مايكون فيه من مظاهر القدرة على الإبداع عند المؤلفين شعراء أو خطباء أو كاتبين من ناحية جودة المضمون أو جودة التعبير .

ولكن هذا الصراع الذى احتدم فى التعصب لهذه الفكرة أو تلك لم يستطع الفن الأدبى أن يفيد منها فائدة ذات بال . وإن كانت الدعوة إلى الصياغة والانتصار لها قد أدت إلى البحث عن عوامل التصنيع وضروب البديع التى هى أدوات أو مظاهر لذلك التصنيع ، حتى ناءت بتلك الفنون المصنفات البلاغية التى حرص أصحابها على أن يحشدوا فيها مااستطاعوا أن يعرفوه ، وأن يضيفوا إليها مااستطاعوا أن يستخرجوه بأنفسهم ، حتى يكتب لهم فى تاريخ التفكير البلاغى أثر الاجتهاد وأثر الفطنة فى التنبه إلى وسائل الصنعة ، وفى القدرة على استخراجها من الأعمال الأدبية ، وبذلك تضاعفت تلك الفنون ، حتى عزت على الحفظ والاستقصاء فى أصولها وفى فروعها وأقسامها . وكان ذلك سبباً فى نشاط البحث البلاغى الذى اجتمع له من تلك الفنون الجمالية تراث حافل غنيت به البلاغة العربية . وكان ذلك التراث الحافل سبباً من أهم الأسباب فى استقلال الدرس البلاغى وتميزه وانفصاله مبكرا عن الدراسات الأدبية ، وتمحض لهذا البحث جماعة من أفذاذ العلماء تخصصوا فيه ، وألفوا فيه كتبا كاملة ، بعد أن انتقلوا من مرحلة الاستنباط والجمع إلى مرحلة التقنين والتحديد والتقسيم ، ثم إلى مرحلة الفحص عن أسباب الجودة وعوامل التأثير فى تلك الفنون ، والموازنة بين الأدباء فى استعمالهم لهذه الفنون .

---

(١) انظر (الإيضاح) للخطيب القزوينى ٥٣/١ و (دلائل الإعجاز) ١٩٧ وكتابنا (البيان العربى - دراسة فى تطوير الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى) ص ٢٢٦ وما بعدها من الطبعة الرابعة .

وقد أدى هذا النشاط إلى أن تصبح وسائل التصنيع وفنون البديع مقياساً من أهم المقاييس النقدية التي اصطنعها النقاد العرب فى حقبة طويلة من حياة الفن الأدبى عندهم .

وذلك المقياس البديعي مقياس جمالى من غير شك ، يقوم عليه مذهب هو أقدم المذاهب الفنية وأكثرها اتصالا بطبيعة الفن الأدبى ، الذى هو فن جمالى تعبيرى ، وهو المذهب أو المنهج المعروف بالمنهج الفنى فى دراسة الأدب ونقده .

فقد اتجه الناقد الأدبى إلى البحث عن ضروب الافتنان فى التعبير ليقيس بها قدرة الأديب على فنه ، وتمكنه من صناعته .

وكان لشيوع ذلك المقياس أثر واضح فى تعمد الأدباء إبراز مواهبهم وقدرتهم على تأليف البديع ، وإشاعة ضروبه فى ثنايا أعمالهم الأدبية ليرضوا بذلك أذواق النقاد . وكان لذلك أثره فى الإسراف فى استخدام ضروب الحلى البيانية ، كما كان لذلك أثره أيضاً فى طغيان الجانب اللفظى على الجانب المعنوى ، حتى أصبح الفن الأدبى أشبه بالطلاء على غير أساس سليم من البناء ، وحتى فقدت الصنعة طابعها الجمالى الذى يحببها إلى النفوس ، وأصبحت كلمة « الصنعة » توحى إلى سامعها بمعنى التعمل والتكلف فى طلبها ، وبذلك أصبحت ثقيلة على الآذان ، تنفر منها الأذواق السليمة ، بعد أن كانت مظهراً للأناقة والجمال ، ولاشك أن كثيراً من رجال الصنعة استطاعوا أن يذللوها لخدمة المعانى وتجليتها ، فكانت روعة الأداء توازى فخامة المعانى . كما نجد فى كتابات الجاحظ وابن العميد والصاحب بن عباد وأمثالهم من أمراء الكلام وأعلام الكتاب ، وكما نجده أيضاً فى أشعار مسلم بن الوليد وبشار وابن المعتز وأضرابهم من فحول الشعراء الذين تقترن فى أشعارهم المعانى الجميلة بروعة الصنعة التى استخدموها فى قصد واعتدال .

ولكن كثيراً من الأدباء أيضاً بذلوا جهدهم واستفرغوا مواهبهم فى تصيد الحلى وتكلفها ، حتى شوهوا صورة هذا الفن بالحسن المجتلب ، والصنعة المتكلفة على حساب المعانى « وذلك ضرب من الخداع بالتزويق ورضا بأن تقع النقيصة فى نفس الصورة وذات الخلقة إذا أكثر فيها من الوشم والنقش ، وأثقلها صاحبها بالحلى والوشى » . وذلك يقاس – كما يقول عبدالقاهر – قياس الحلى على السيف الكليل ، والناقد الذى يغتر بخداع الصنعة ، وبريق الألفاظ ، أشبه بمن ينظر إلى الخيل فلا يعنيه إلا حسن ألوانها ، وتناسق أعضائها ، فيكون كما قال أبوالطيب :

وما الخيل إلا كالصديق قليلة وإن كثرت فى عين من لايجرب
إذا لم تشاهد غير حسن شياتها وأعضائها فالحسن عنك مغيب

قال عبدالقاهر(١) وقد تجد فى كلام المتأخرين الآخرين كلاماً حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ماله اسم فى البديع إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم ، ويقول ليبين . ويخيل إليه أنه جمع بين أقسام البديع فى بيت فلا يضير أن يقع ماعناه فى عمياء ، وأن يوقع السامع من طلبه فى خبط عشواء ! .

وربما طمس بكثرة مايتكلفه على المعنى وأفسده ، كمن ثقل العروس بأصناف الحلى ، حتى ينالها من ذلك مكروه فى نفسها .

وعلى الجملة فإنك لاتجد تجنيساً مقبولاً ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه وساق نحوه ، وحتى تجده لاتبتغى به بدلا ولاتجد عنه حولا . ومن هناك كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه ، وأحقه بالحسن وأولاه ، ماوقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه أو ماهو لحسن ملاءمته — وإن كان مطلوبا — بهذه المنزلة وفى هذه الصورة ، وذلك كما يمثلون به من قول الشافعى رحمه الله تعالى — وقد سئل عن النبيذ فقال « أجمع أهل الحرمين على تحريمه » ! .. ومثال ماجاء من السجع هذا المجيء ، وجرى هذا المجرى فى لين مقادته ، وحل هذا المحل من القبول قول قيس بن سعد بن عبادة « اللهم هب لى حمداً ، وهب لى مجداً ، فلا مجد إلا بفعال ، ولا فعال إلا بمال » وقول ابن العميد « فإن الإبقاء على خدم السلطان عدل الإبقاء على ماله ، والإشفاق على حاشيته وحشمه عدل الإشفاق على ديناره ودرهمه » ! .. ولست تجد هذا الضرب يكثر فى شيء ويستمر استمراره فى كلام القدماء .. فأنت لاتجد فى جميع ذلك لفظاً اجتلب من أجل السجع وترك له ماهو أحق بالمعنى منه وأبربه وأهدى إلى مذهبه ! .

ومن هنا يمكن القول بان انحياز عبدالقاهر إلى جانب المعنى وتعصبه له وإرجاعه كل مزية فى الكلام إليه يمثل ثورة على الصناعة التى استفحل أمرها ، وغالى الأدباء وأسرفوا على أنفسهم وأدبهم فى حشد فنونها فى القرن الرابع ، وفى القرن الخامس الذى عاش فيه عبدالقاهر ، وقد بلغت الصناعة فيه ذروتها ، فكأن موقف عبدالقاهر كان رد فعل لذلك

---

(١) أسرار البلاغة ٧ .

التيار الجارف الذى أخذ يعصف بالفن الأدبى ، ويطغى على جوهره ، ولاسيما بعد أن نضبت منابع الفكر وروافد المعانى ، بفعل عوامل سياسية واجتماعية جارفة أحدثت آثارها السيئة فى سائر نواحى النشاط الإنسانى ومنها الناحية الفنية .

وقد أدى ذلك الإسراف إلى زهد الناس فى تصنيع الأدب ، وأصبحت كلمة الصناعة أو كلمة البديع من الألفاظ التى تشعر بالتكلف ومجافاة الطبع بعد أن كانت مظهراً للتانق ، ودليلا على الخصوصية المميزة للتعبير الأدبى وفنيته ، وعبقرية صاحبه .

* * *

وقد استمر هذا التيار – تيار الصنعة الجارف – يزحف طوال الفترة المظلمة وبقيت آثاره السيئة فترة طويلة من عصر النهضة الحديثة على أقلام كثير من الأعلام ، حتى أولئك الذين كان لهم دور فى تلك النهضة ، ومن دونهم من جمهور الكتاب والمتأدبين ، حتى لقد كان بعضهم لايحرص على سلامة اللغة ، وصحة العبارة ، حرصه على حشد ضروب من الصناعة فيما يكتب وفيما يقول ، ومن ذلك نوع كان يستعمله الأدباء والمتخرجون من الجامع الأزهر ، وهو ماكان يراعى فيه السجع وإن كان باردا ، وتلاحظ فيه الفواصل وأنواع الجناس ، وإن كان رديئاً فى الذوق ، بعيداً عن الفهم ثقيلاً على السمع ، غير مؤد للمعنى المقصود ، ولا منطبق على آداب اللغة العربية . وهو وإن كان يمكن رده إلى أصول اللغة العربية فى صورته ، ولكنه لايعد من أساليبها المرضية عند أهلها . ولايزال هذا النوع موجوداً فى عبارات المشايخ خاصة(١) .

ثم برزت فى هذا القرن طائفة جديدة من أرباب البيان وحملة الأقلام هالها ذلك الضعف الذى أصاب الأدب ، وأحاله عن طبيعته الفنية الجمالية ، وحاولت أن تعيد إليه زهرته الأولى ، فرجعت إلى الأدب العربى ووقفت على أساليبه ، وعكفت على مراجعة روائعه المنظومة والمنثورة ، واستيحاء نماذجه المأثورة عن كبار الكتاب فى عصور قوة العربية وازدهار أدبها ، فاستمدت منها روافد القوة والحياة ، مقلدة فى أول الأمر ، ثم مطبوعة بطابعها فيما بعد فعملت بذلك على تجديد الأدب – من وجهة نظرها – بتجديد أسلوبه ، وأعادت إليه ماقد بعد عنه من النضرة والجمال . وفى طليعة هؤلاء

---

(١) الشيخ محمد عبده انظر (تاريخ الإمام الشيخ محمد عبده) ١٢/١ .

الكتاب مصطفى صادق الرافعى ، ومصطفى لطفى المنفلوطى ، وشكيب أرسلان ، ومن حذا حذوهم ممن دونهم فى صناعة الأقلام ، وقد رضى كثير من المعاصرين عن البعث الجديد ، وأعجبوا بكتاباتهم ، واستمتعوا بأساليبهم التى بعثت فى الأدب روح الحياة ، وحببت القراءة الأدبية المتأنية إلى نفوس الشباب الذين وجدوا فيها ريا لظمئهم ، فأقبلوا على قراءتهم وتأدبوا بأدبهم ، حتى وصل بهم الإعجاب إلى حفظ كثير من آثارهم واستظهارها ، وظهر أثر تلك العناية فى أساليب كثير من أولئك الشبان فى هذا القرن العشرين .

وكان هنالك فريق آخر من كبار الكتاب والنقاد عاصروا أساطين هذا القديم المتجدد ، آثروا العناية بسلامة العبارة ورصانتها ، وجنحوا إلى اختيار ماعذب من الألفاظ وما سلس من التراكيب فى التعبير عن أى موضوع أرادوا علاجه والكتابه فيه .

وإلى جانب هاتين الطائفتين برزت طبقة جديدة من الكتاب آثرت أن تجارى روح العصر فى الهبوط بمستوى التعبير اللغوى ، فى درجات من ذلك الهبوط انحدر بعضها إلى درجة اللين أو إلى درجة الإسفاف والابتذال فى مصانعة العامة ، والدنو من أساليبهم فى التعبير . ومن هذه الطبقة الثالثة بعض ذوى الثقافة اللغوية والأدبية الذين أرادوا التقرب إلى الجماهير عن طريق اصطناع ذلك الأسلوب الصحيح فى جملته ، اللين فى ألفاظه وتراكيبه . كما كان من هذه الطبقة بعض الذين حرموا هذه الثقافة اللغوية وتلك الثقافة الأدبية ، فلم يكن فى كنانتهم زاد يعينهم على الجرى فى هذا الميدان أو ذاك ، أو النسج على أى من المنوالين السابقين .

وكان من الطبيعى أن يدعو كل فريق إلى طريقه ، ويتعصب لأسلوبه ، وأن يحمل على مالم يألف ، ومالم يصطنع من تلك الأساليب ، فنشأ عن ذلك ضرب من الصراع بين أشياع كل مذهب من تلك المذاهب الكتابية ، وكانت ثورة فى نقد الألفاظ والتراكيب ، شارك فيها كتاب يمثلون سائر هذه الاتجاهات .

ومن نماذج تلك المعارك النقدية ما أثاره الدكتور طه حسين حول رسالة كتبها الرافعى ، يعاتب فيها صديقاً له من أدباء الشام ، وبعث بها لتنشر فى جريدة « السياسة » . وهذه الرسالة فى نظر الرافعى « من النمط الأول الذى هو فن من زينة البلاغة العربية يشبه بعض فنون الزخرف والتنسيق . وهو حين يكون فى مثل هذه الرسالة لايكون أبدع منه شىء من الأساليب الأخرى » ! .

وقد نشرت « السياسة » هذه الرسالة ، وعلق عليها الدكتور طه حسين تعليقاً موجزاً قال فيه « أما أنا فأعتذر للكاتب الأديب إذا أعلنت مضطراً أن هذا الأسلوب الذى ربما راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة ، لايستطيع أن يروقنا فى هذا العصر الحديث الذى تغير فيه الذوق الأدبى ، ولاسيما فى مصر تغيراً شديداً » .

ولم يرض الرافعي عن هذا التعليق ، فكتب فى التعقيب عليه أنه لن يجادل الدكتور طه فى ذوقه إذا كان الأمر إليه أو إلى ذوقه ، وهو أعلم حيث يحمل نفسه ، وليحملها على ماشاء ، وليحمل ماشاء عليها .. على أن الأسلوب الذى كتبت به الرسالة كان موضع الانفراد ، وكان الغاية التى تتقاصر دونها الأعناق منذ القرن الرابع إلى آخر القرن التاسع ، ولم يوحش منه تغير الذوق الأدبى كما يقول الأستاذ ، بل ضعف الكتاب فيه وتقصيرهم عن حده ، وأنهم لايوافقون به مواضعه ، ولا يعدلون به إلى جهاته فى ألفاظه ومعانيه .. إننا لانزعم أن هذا الأسلوب هو الوجه فى كل فنون الإنشاء ومعانى التعبير ، بل قلنا إنه شىء من الزخرف وفن من التنسيق ، ونقول الآن إن أكثر كتاب العصر لايجيدونه ولايستطيعونه مهما تكلفوا له ، وبالغوا فى هذا التكلف ، وتحروا فى هذه المبالغة ! وكذلك دافع الرافعى عن أسلوبه الذى باهى به كتاب العصر ، ووصفهم بالضعف والتقصير عن بلوغ شأوه ، لعدم استطاعتهم إياه ، لذلك فهم يعيبونه ذاهبين إلى أن الذوق الأدبى قد تغير .

وعقب الدكتور طه على ذلك التحدى بقوله « يرى الكاتب الأديب أن أكثر كتاب هذا العصر ، وأنا منهم ، لايجيدون هذا الأسلوب ولا يستطيعونه مهما تكلفوا له وبالغوا فى هذا التكلف ، وتحروا فى هذه المبالغة ، وهذا عنده وجه من وجوه التأويل فى معنى تغير الذوق الأدبى . وأنا لاأتردد فى إقرار الكاتب الأديب على أننا لانجيد هذا الأسلوب ، وعلى أننا لا نريد أن نجيده ، لأن الذوق الأدبى ، ولاسيما فى مصر ، قد تغير .. وقد كنت أريد أن أناقش الكاتب ، ولكن له فى نفسه رأياً لايسمح بمناقشته والتحدث إليه .. فلندعه ورأيه ، ولنحيى الذوق الأدبى الجديد الذى يلائم حاجة الناس وحياتهم(١) .

---

(١) حديث الأربعاء ٣/٩ .

وإذا كان هذا هو موقف الدكتور طه من رجال الأسلوب وممن يعدهم أنصار القديم ، فإنه يقف الموقف نفسه من الذين يسرفون فى الخروج على طبيعة اللغة الأدبية بدعوى التجديد ، ويرى أن كلا الاتجاهين بعيد كل البعد عن طبيعة الحياة التى نحياها ، وعن طبيعة العصر الذى نعيش فيه ، وأن من الخير أن يتفق الأدباء على أن لهذا العصر حاجات وضروباً من الحس والشعور تقتضى أسلوباً كتابياً يحسن وصفها ، ويجيد التعبير عنها دون أن يسرف فى القدم ، أو يغلو فى الجدة .. وإذا كنا لانعيش عيشة الجاهليين ولا الأمويين ولا العباسيين ولا المماليك فمن الحمق أن نصطنع لغة الجاهليين ، ومن الإسراف أن نستعير لغات هذه الأجيال وأساليبها ، لنصف بها أشياء لم يعرفوها ، وضروباً من الحس والشعور لم يحسوها ، ولم يشعروا بها . وإذن فالغلو فى اصطناع الأساليب الجاهلية أو العباسية — على أنه مخالف لطبيعة الحياة التى تقتضى أن يكون اللفظ ملائماً للمعنى ، وأن تكون اللغة مرآة الأطوار المختلفة التى يتقلب فيها المتكلمون — عيب خلقى فى نفسه ، لأنه يدل على أن الكاتب أو المتكلم يعيش فى تناقض متصل مع حياته الواقعة ، فهو يحسن شيئاً ، ويقول شيئاً آخر ، وهو يشعر بشىء وينطق بشىء آخر .

سيقولون : فلننصرف إذن عن اللغة العربية الفصحى ، فهى قديمة جداً لا تلائمنا ، ولا تؤدى مانحسه ونشعر به ، كلا ! ليس هذا حقاً ، فإن اللغة العربية الفصحى ليست من الموت والجمود بحيث تظنون ، وإنما هى كغيرها من اللغات الحية مستحيلة إذا تكلفها أحياء يخضعون لنظام الاستحالة والتطور ، حية مستحيلة لأننا نفهمها ونتخذها وسيلة للتخاطب وتبادل الآراء ، فيفهم بعضنا دون تكلف ولا عناء . وكل مانريده لهذه اللغة هو أن تسلك سبيلها فى الحياة والاستحالة ، دون أن يحول بينها وبين ذلك أسلوب قديم ، ودون أن يفسد عيبها هذه الحياة أسلوب حديث جداً ..

ثم يلخص الدكتور طه رأيه فى الألفاظ والأساليب التى ينبغى أن يستعملها الأدباء المعاصرون ، ولاشك أنه فيما رأى أن يكون عليه غيره ، يصدق فى وصف أسلوبه هو الذى اصطنعه لنفسه فى كتاباته العلمية والأدبية ، فيقول : « لانكره أن يصطنع الأدباء فى دقة واحتياط ألفاظ اللغة العربية الفصحى التى جلاها الاستعمال ، وصقلتها الألسنة ، وأن يؤثروا هذه الألفاظ على الألفاظ الساقطة المبتذلة ، كما لانكره أن يستعير الكتاب فى قصد وحسن اختيار من اللغات الحديثة الأوربية معانى وأساليب وألفاظاً دون أن يفسد

ذلك جمال اللغة العربية وروعتها .. ومتى كان القصد إلى الصدق وحسن الملاءمة بين مانجد وبين مانصطنع فى وصف مانجد ذنباً أو شيئاً يعاب ؟ . فى اللغة قديم لابد منه إذا أردنا أن تبقى اللغة ، وفيها جديد لابد منه إذا أردنا أن تحيا ، وأنصار الجديد فى اللغة والأدب لايريدون إلا هذا النوع من الحياة .

ليس من الجديد فى شيء أن تفسد اشتقاق اللغة وتصرفها ، وأن تعدى الأفعال بالحروف التى لاتلائمها ، وأن تقلب نظام المجاز وضروب التشبيه .. كل ذلك ليس تجديداً ، وليس إصلاحاً للغة ، ولا ترقية لها ، وإنما هو مسخ وتشويه ، ليس أنصار الجديد بأقل كرهاً له من أنصار القديم(١) .

ومن هذا الحديث ، أو من هذا النقاش ، نستطيع أن نرسم صورة لاتجاهات الأدباء والنقاد حول لغة الأدب فى النقاط الآتية :

١ - اتجاه إلى القديم يؤثر تصنيع الأدب ، والافتنان فى صياغة المعانى بالألفاظ والأساليب على غرار ماهو مأثور عن متقدمى الأدباء فى العصور الأولى ، ويبدو ذلك فى كتابة الرافعى وأضرابه من أهل الحفاظ على اللغة بإحياء ألفاظها وبعث أساليبها المختارة .

ومن الإنصاف أن نشير إلى أن ذلك لايمثل رأياً يلتزم به الرافعى فى كل الأحوال ، وفى جميع مايعرض من دواعى الكتابة وأغراضها ومعانيها ، بل هو يقرر أنه لايزعم أن هذا الأسلوب هو الوجه فى كل فنون الإنشاء ومناحى التعبير ، ولكنه شيء من الزخرف ، وفن من التنسيق ، ويشترط فيه أن يصيب موضعه ، وألا يجاوز مقداره ، وأن ينزل منزلة الزخرف لامنزلة البناء ! .

٢ - اتجاه مسرف فيما يزعم من التجديد يخرج فى بعض الأحيان بالأدب عن أصوله ، وباللغة عن قواعدها المرسومة بمجاراة الواقعية اللغوية والرغبة فى التيسير على القراء ، أو بدعوى البعد عن مظنة التقليد .

وقد لايكون ذلك الاتجاه غرضاً مقصوداً لواحد من تلك الأسباب ، بل يكون ذلك ناشئاً عن نقص فى الثقافة اللغوية عند الكاتب . ويبقى بعد ذلك السؤال عن الطريق

---

(١) انظر حديث الأربعاء ٣/١٣ ، ٣٥ .

الذى سلكه مثل ذلك الكاتب حتى استطاعت كتابته أن تصل إلى عيون القراء أو أن يصل كلامه إلى أسماع الجماهير ؟ ثم من الذى يزعم أن مثل ذلك الكاتب أو المتكلم يمكن أن يسلك فى زمرة الأدباء ؟ أو يحسب مايقول أو يكتب فى جملة الأعمال الأدبية ؟ .

٣ — اتجاه معتدل أو اتجاه متوسط ، يحاول أن يحمل اللغة الأدبية على مجاراة العصر ومقتضياته ، مع اشتراط صحتها اللغوية والتركيبية ، والتزامها بسنة أصحابها فى أصول التعبير ، ولا يتغاضى عن خلل أو فساد فيها أو محاولة للخروج على ماسنه أصحابها من قواعد أو أصول للتعبير الصحيح المفيد .

ومن الخطأ التسليم بأن هذا الاتجاه معدود من الاتجاهات الحديثة التى كانت إحدى حسنات النهضة فى هذا القرن ، وأثراً من آثارها ، وذلك لأن الأساليب الأدبية الرفيعة لم تكن كلها على ذلك الطراز الذى اصطنعه الرافعى وأضرابه من كبار الكاتبين ، وهاجمه الدكتور طه وغيره من المجددين أو أنصار التجديد ، وهو الطراز الذى تبدو فيه العناية بالتصنيع أو ماقد يحسب من التكلف . فقد أجمع نقاد العرب على كراهة الغرابة والحوشية ، ونفروا من الابتذال والسوقية ، كما كرهوا تكلف الصنعة واستحسنوا التوسط فى تخير الألفاظ وبناء التراكيب على أساس التفوق المقبول الذى تتطلبه الفنية ، وتتقبله الأذواق ، بما ينفرد به التعبير الأدبى من سمات تميزه عن لغة العلم ، وعن لغة التخاطب بين أصحاب اللغة ، وتجعله عملا فنياً .

وأكثر الأساليب الأدبية المأثورة يجرى على هذا النحو الذى ذكرنا أوصافه فيما عرف عند العرب من أجناس الأدب وفنونه ، ولايعوزنا الدليل ، ولا يعجزنا الاستشهاد ، ولكن حسبنا فى هذا المجال أن نوجه النظر إلى كتابات أساطين الكتاب ومتقدميهم فى أخصب مراحل الفن الأدبى فى حياة العرب من أمثال عبدالحميد بن يحيى وعبدالله بن المقفع وأحمد بن يوسف وعمرو بن مسعدة . فكل كتاباتهم شاهد على ماسقناه ، وقد وصفت كتاباتهم بأنها من « السهل الممتنع » وهو الوصف الذى أصبح محفوظاً عند عامة النقاد والأدباء .

وإذا كان ذلك الاتجاه نحو التوسط أو نحو الاعتدال يمثل رأى الدكتور طه الذى يطالب الكتاب المعاصرين بالتزامه ، فإن هذا الرأى يمثل أسلوب الدكتور طه نفسه فى صياغة الأفكار والمعانى ، ويبدو أثره واضحاً فى سائر كتاباته العلمية «الأدبية .

ويوضحه قوله وجوب التوسط بين القديم والحديث بعد إعلان سخطه على الإسراف فى الأخذ بأساليب القدماء التى قد تبدو غريبة على الحياة المعاصرة ومقتضياتها ، والأخذ بالأساليب المبتذلة الهزيلة التى لاتليق بلغة الأدب ، وما ينبغى لها من السمو « يغلو قوم منا فى إيثار القديم فيضيقون وفى الحياة سعة . ويغلو قوم منا فى إيثار الجديد ، فيرتفعون عما ألف الناس . ومع ذلك فالقصد أساس الخير فى كل شيء ولسنا أبناء القرن الخامس للهجرة ، ولسنا أبناء القرن السادس عشر للهجرة ، وإنما نحن أبناء القرن الرابع عشر للهجرة . بيننا وبين الماضى أسباب متصلة ، وبيننا وبين المستقبل أسباب ستتصل ، فما لنا لانحتفظ بالمكانة التى وضعتنا فيها الطبيعة ، فلا نسرف فى التقدم ، ولا نسرف فى التأخر ؟ لا أمقت القديم ولا آنف من الحديث ، وإنما أرى أنى وسط بين القديم والحديث ، وأرى أن لغتى يجب أن تكون مرآة لنفسى . ولن تكون لغتى مرآة صادقة لنفسى إذا كانت قديمة جداً أو حديثة جداً ، وإنما هى مرآة صادقة لنفسى إذا كانت مثلى وسطاً بين القديم والحديث » .

ولا أجد معنى للقديم الذى ينكره الدكتور طه فى هذا السياق غير تلك الألفاظ التى أهملت وماتت فى الاستعمال ، لغرابتها أو حوشيتها ، أو لنفور الأذواق منها ، أو لزوال المعانى التى كانت تدل عليها فلم تبق لها حياة فى الأدب ، أو فى لغة التخاطب وإنما اتخذت موضعها فى المعاجم اللغوية فحسب ، ليستدل بها على معانيها إذا وردت فى الاستعمال القديم . وكذلك لامعنى لكراهة « الحديث » فى هذا السياق إلا ماابتذل من ألفاظ العامة وتعبيراتها السوقية ، وهى ألفاظ لاموضع لها فى التعبير الأدبى فى كل زمان لأن لهذا التعبير سمات خاصة تتميز بها ألفاظه وتراكيبه .

* * *

ويبدو أن الصراع حول لغة الأدب اتخذ صورة عامة بين النقاد ، وكان موضوعاً من أهم الموضوعات التى عنى بها النقد الأدبى المعاصر عناية لاتقل عن عناية النقاد المتقدمين بها ، واختلافهم فى تقدير الأدب على أساس من إيثار القديم فى الصياغة والتأليف ، وقد أصبح مثالا أو نموذجاً واجب الاحتذاء فى عصر النهضة الأدبية ، وكان المراد عند أشياع هذا القديم ودعاته هو وصل حاضر الأدب بماضيه .

ولا شك أن ذلك الوصل عن طريق البعث والإحياء إنما يمثل غاية طبيعية ، ووسيلة معقولة عندما ننظر إليها بعين التأمل والتجرد . فقد قرأ أولئك الأدباء تاريخهم الأدبى ،

كما عرفوا ماضى أسلافهم السياسى والفكرى والاجتماعى ، أو الحضارى بصفة عامة ، ووقفوا على أمجادهم التى رفعت منارهم ، وجعلت لهم شخصية مستقلة متميزة عن سائر الأمم التى عاصرتهم فى فترة من فترات التاريخ ، كان الظلام يلف فيها أكثر بقاع الدنيا ، وكان الاستبداد والهمجية والوحشية والجهالة تغشى حياة أكثر الأمم التى أصبحت توصف فى زماننا بالتقدم والمعرفة والحضارة .

فكان الحنين الدائم إلى استعادة تلك الأمجاد الأصيلة ؛ ووصل الحاضر المظلم للحياة العربية بماضيها المشرق . ولعل أولئك رأوا أن لا سبيل إلى النهوض إلا باقتفاء آثار الأسلاف في كل منحى من المناحى التى يراد إنهاضها ، ومحاولة وصل الحياة الحاضرة أو بنائها على الأساس القوى القديم . وقد تتجدد الحياة فى ظاهرها ، وقد يتجدد الإنسان فى حياته ، ولكن الروابط الفكرية بين الإنسان المعاصر وأسلافه القدماء تظل دائمة الاتصال وإن أصابها الضعف فى فترات من التاريخ .

ولعل ذلك كان هو السر فى الخلاف بين أنصار القديم ودعاة التجديد ، فالأولون يتشبثون بالماضى ، لأنهم يرونه المورد الطبيعى وأساس البناء ، والآخرون يرون ضرورة التجديد الذى لايكون إلا بتطويع اللغة لمجاراة الحياة ومقتضيات العصر . فلم يكن الناقد هو الدكتور طه حسين وحده ، بل شاركه فى الحملة على أنصار القديم عدد من كبار الكتاب والنقاد من أمثال العقاد والدكتور زكى مبارك والدكتور محمد حسين هيكل ، ولم يكن المنقودون من أصحاب الأقلام ورجال الأساليب الرافعى وحده ، بل شمل كثيراً منهم من أمثال السيد مصطفى لطفى المنفلوطى والشيخ عبدالعزيز البشرى الذى عرف بأنه من الكتاب الذين يحفلون بالأسلوب ، ويعنون بالصياغة ، وإن كان فى هذا الاتجاه يختلف اختلافاً كثيراً عن الرافعى الذى كان يحفل بالإغراب الذى يؤدى إلى التواء الفكرة وتعقيدها فى بعض الأحيان . ولكن أسلوب البشرى من غير شك يبدو فيه أثر الطبع وأثر الثقافة ، وطول القراءة والاطلاع ، ومع ذلك لم ينج البشرى من هجمات النقاد ، وفى طليعتهم الدكتور زكى مبارك الذى وصف أسلوبه بالتكلف والتصنع والقعقعة والعجيج ؟ وقال إنه كاتب على الطريقة « البشرية » .. كاتب يذكرك فى كل سطر بأنه أديب يتصيد الأوابد من مجاهل القاموس واللسان والأساس . وتلك حال المنشئين المبتدئين ، وهى حالة ينكرها أعلام البيان .. ويتابع الدكتور زكى مبارك نقده للبشرى بأسلوبه التهكمى اللاذع الذى عرف به ، ونال به من كثير من أدباء العصر وعلمائه ، فيقول عن البشرى :

« هو رجل صخاب ضجاج ، يدق الأجراس الضخام عندما يدخل الغابة للصيد ! .. كأن صدور الكتاب لايكونون إلا متكلفين ، وكأن الأمر كذلك عند البشرى ، لأنه لم يفهم البلاغة على وجهها الصحيح ، فكانت فى ذهنه أجراس طنطنة ، وأصوات ضجيج ! .. هل سمعتم بالرحا التى تطحن القرون ؟ هى البشرى فى بعض نثره القعقاع ، يندر أن تجد فى نثر هذا الرجل صفحة خلت من التكلف . ولو أنه استجاب لوحى روحه لأتى بالعجب العجاب ، ولكنه تكلف مالا يطيق ، فأضيف إلى المتحذلقين » .

ويسأل الدكتور زكى مبارك نفسه : ما الموجب لمواجهة هذا الكتاب الفاضل بهذا النقد الجارح ؟ وكأنه يحس بأن البشرى لايستحق مثل هذا النقد الجارح ! .

ثم يجيب بقوله : هو الموجب الذى فرض أن أفسد مابينى وبين المرحوم مصطفى صادق الرافعى ، وكان من كرام الكاتبين ، فأنا بصريح العبارة أتهم أهل التكلف ، وأراهم أطفالا فى دولة البيان . وليس معنى هذا أنى أنكر قيمة الصياغة الفنية ، فالكتاب الكبار يشقون فى تحبير مايكتبون أعنف الشقاء ، ولكنهم ينتهون إلى عرض آرائهم بأساليب هى الغاية فى الوضوح والجلاء ، فلا يتوهم متوهم أنهم عانوا عنت الإنشاء ، وقد هاموا على وجوههم فى تجاليد الليالى . ليست القوة فى اللفظة اللغوية ، واللفظة التى يدلنا المجتمع اللغوى على قبرها المجهول ، وإنما القوة فى اللفظة التى يحلها روح الشاعر أو الكاتب ، فتصبح وهى محملة بالحقائق والخيال الطريف ، فكيف جاز للشيخ البشرى أن يمن علينا بأنه أحيا بعض الألفاظ بعد موت ، وهو لم يسكب عليها قطرة واحدة من دم القلب ؟ .. وكذلك تكون آثار الكتاب المولعين بالزخرف والبريق ، فألفاظهم نفائس ، ولكنها رسوم هوامد ، وهى لاتنقل من المعاجم إلى « المختار »(١) إلا كما ينقل الرفات إلى الضريح .

ثم يختم الناقد رأيه فى البشرى بقوله : إن البشرى من عصابة أدبية أساءت إلى الأدب المصرى حين صيرته متاحف تهاويل ، ومعارض تزاويق ، ثم فرضت على الدولة وعلى الجمهور أن هذا هو الأدب الحق وأن لا أدب سواه .. وأن البشرى مزخرف ومبهرج ،

---

(١) « المختار » اسم كتاب من كتب المرحوم عبدالعزيز البشرى .

وبفضل الزخارف وصل إلى أشياء ، لأن الجمهور عندنا قد يكتفي بإجادة التزيين والتلوين(١) .

وإذا كان نقد الدكتور طه للرافعي يتميز بالمناقشة الهادئة ، وكان رأى الدكتور زكي مبارك يحمل طابع الهجوم والتهكم والسخرية ، فإن هنالك رأياً أكثر تطرفاً في الحملة على أساليب البلاغة والبيان التى يتميز بها الأسلوب الأدبي ، ويعدها حذلقة وتكلفا ، وهو الرأى الذى كتبه « سلامة موسى » في وصف أدب طائفة من الكتاب امتازت كتاباتهم بالتأنق والجمال كالرافعي والمنفلوطي وشكيب أرسلان ، وغيرهم من الذين سمى أدبهم « أدب الفقاقيع » ، وكان من قوله فيهم « أدباء الصنعة يكتبون ، وكل همهم محصور في تأليف استعارة خلابة ، أو مجاز جميل ، أو كناية بارعة ، أو غير ذلك من الفقاقيع ، فإذا أراد أحدهم أن يؤلف كتاباً ، أو يصنع مقالة ، لم يعن أقل عناية بالموضوع الذى يكتب فيه ، وإنما إلى الفقاقيع ، فيؤلف منها عبارات خلابة ، يتوبل بها إنشاءه أو يرصها رصاً ، وكثيراً مايعجز أمثاله عن تأليف عبارة من إنشائهم الخاص ! .

وهكذا يعيش أدباء الصنعة في هذه الأيام بما خلفه لهم الأقدمون ، يتداولون الصيغ القديمة في الأداء ، ويجترونها اجتراراً كما تجتر البهيمة طعامها طوال حياتهم ، أو يقضون وقتهم في العبث واللهو بتأليف السجعات والاستعارات والتشبيهات » .

ولا ينكر الكاتب أن لهذه الأشياء جمالا ، ولكنه في رأيه جمال الفقاقيع ، والزبد الذى يذهب جفاء عندما تسطو عليه أشعة الشمس ، أو تهفو به الريح .

وقد سوغ الكاتب مهاجمته لكتاب الصنعة التى قد يعترف بجمالها بعزوفهم عن الفلسفة والعلوم ، مستشهداً بقول أحدهم — المنفلوطي — « مادخلت الفلسفة أياً كان نوعها على عمل من أعمال الفطرة إلا أفسدته » وهذه في نظر الكاتب نزعة خطيرة ، يطلب إلى رجال الفكر في البلاد العربية أن يعمدوا إلى وقفها بكل الوسائل ، وأن يحببوا إلى تلاميذنا الفلسفة والعلوم ، ويبغضوا إليهم فقاقيع الاستعارات والكنايات .

وتبدو النزعة المادية عند الكاتب سافرة في حملته الشديدة على الرافعي ، لأنه ألف كتاباً عن الحب والجمال(٢) ويبدأ الفصل الأول منه بوصف « فقاعة » هي نصاب قلم

---

(١) زكي مبارك « مقال في مجلة الرسالة » يناير سنة ١٩٤١ .

(٢) يقصد كتاب الرافعي الذى سماه « السحاب الأحمر » .

مصنوع من زجاج ، ويحتوى على مداد أحمر ، ويباع فى القاهرة بنصف قرش ، فيكتب عن هذا النصاب عدة صفحات ، ويستوحى منه التأملات والخواطر فى الحب والجمال ، لأنه كاتب صنعة لايبالى إلا برنين ألفاظه ، وخلابة استعاراته . وهذا هو اللهو واللعب ، فإن للأدب غاية ، وغايته عند الكاتب هى صلاح الناس وهديهم ، وكشف حقائق هذا الكون ، والتمتع بجمال هذه الحقائق .

ومن الواضح أن هذا النقد الذى وجهه الكاتب إلى صناعة الأدب يتضمن عدة أمور :

١ — الحملة على الفن الأدبى ، ولا سيما المصنوع منه .

٢ — الدعوة إلى إيثار الفلسفة والعلوم بوجوب العناية .

٣ — أن للأدب رسالة فى إصلاح الناس وهدايتهم ، وكشف الحقائق الكونية لهم . وهذه الرسالة تمثل رأيا فى وجوب الالتزام فى الفن الأدبى الذى كثر الدعاة إليه فى هذا القرن .

أما دعوة الكاتب إلى إيثار الكاتبين العناية بالفلسفة والعلوم ، فإنها لاتفهم إلا على أنها دعوة إلى تنحية الفن الأدبى من الحياة الإنسانية ، ونبذ طائفة الأدباء من المجتمع الإنسانى ، أو حمل هذه الطبقة على الكتابة فى الفلسفة والعلوم ، وذلك مالم يخلقوا له ، ومالم تعدهم مواهبهم وملكاتهم لتكلفه ، وهو تكليف لهم بما هو فوق طاقتهم ، ينافى التخصص المطلوب فى الحياة الإنسانية المعاصرة .

ومن الواضح أننا نلاحظ فى هذا النقد شيئاً من التناقض . وذلك أن الكاتب لاينكر أن فى تلك الصنعة شيئاً من الجمال ، بل هو يعترف به . ولكنه يعود فيهون من أمر هذا الجمال ، ويحمل عليه ، ويشبهه بجمال الفقاقيع ، أو الزبد الذى يذهب جفاء .

وهذا ينقلنا إلى سؤال عن مقياس الجمال فى نظره ، فإن إحساسه بالجمال لايكون إلا تأثيراً مباشراً فى النفس للشىء الجميل ، ولا تستطيع الأشياء ذلك التأثير إلا إذا استطاعت أن تتمكن من تحريك حساسية المشاهد ، وأن تعثر على طريق تستطيع النفاذ منه إلى ذهنه وقلبه . وهناك كثير من التجارب لاتؤثر فيه النظريات ، فتعيه أذهان الناس ، على الرغم من تباعدهم فى المذاهب الفكرية والدينية المختلفة . وعندما تتداعى هذه المذاهب يظهر ماتحتها من أسس إنسانية عامة مصدرها الحس والخيال .

هذه هى الديمقراطية الصحيحة ، ولكن يجب أن نحتاط أشد الاحتياط ، فقد نسيء فهم الديمقراطية الأدبية ، فنفسد الأدب ونبتذله .. والأستاذ بعد هذا قدوة لقرائه وطلابه والمعجبين به ، فليحذر أن يحبب إليهم الإسفاف والابتذال(١) .

والرأى الصريح فى الانتصار للصياغة وأثر الأداء نقرؤه للمرحوم أحمد حسن الزيات . ورأيه فى الخلاف بين الفريقين أن أنصار الصياغة أقرب إلى الصواب من أولئك الذين كفروا بها ، ويذهب إلى أن تجديد الصور يستلزم تجديد الفكر ، وليس كذلك العكس ، والعناية الدقيقة بالعبارة سبيل إلى تجديد التفكير وإحسان التخيل ، كما قال فلوبير ، وفلوبير هذا كان إمام الصناعة فى فرنسا ، أخذ نفسه بالتزام مالا يلتزم غيره ، فكان لايكرر صوتاً فى كلمة ، ولايعيد كلمة فى صفحة ، وكانت أذنه هى الحكم الأعلى فى صوغ الكلام ، فلا يصيغ منه إلا ماحسن انسجامه ، وتعادلت أقسامه وتوازنت فقره . قال فيه تلميذه موباسان « كان يرفع الصحيفة التى يكتبها إلى مستوى نظره ، وهو معتمد على مرفقه ، ثم يتلو ماكتب جاهراً بتلاوته ، مصغياً لإيقاعه ، فكان فى نبره وإرساله يوفق بين السكنات والحركات ، ويؤلف بين الحروف والكلمات ، ويضع الفواصل فى الجملة وضعاً دقيقاً محكماً ، فكأنها الاستراحات فى الطريق الطويل ، وقال هو لبعض أصحابه : « وتقول إننى شديد العناية بصورة الأسلوب ، والصورة والفكرة كالروح والجسد ، هما فى رأيى شيء واحد » .

ولاشك أن هذا الدفاع عن الصياغة إنما هو دفاع عن أسلوب الزيات وأمثاله من كبار الأدباء ، الذين يتأنقون فى رسم الصور ماوسعهم التأنق ويبرزون الأفكار والمعانى فى أزهى حللها من الرونق والنضارة . وذلك ماميز أدبهم وكتابتهم ، وجعلهم فى طليعة أصحاب الأقلام ، وفى صناعة الكلام ، لأنهم فى أكثر الأحيان يتناولون موضوعات كثيرة مما يتناول غيرهم من الذين تتاح لهم فرصة الكتابة . ولكنك حين تقرأ هذه الكتابة وتلك سترى الفرق الكبير فى الصياغة والتعبير ، وستفطن من غير شك إلى الفرق بين الفنية وغير الفنية ، وسترى الحكم يسبق إلى لسانك ، فتقول هذا أديب يعرف الأدب ، ويملك أداته ، وهذا غير أديب يعبر كما يعبر الناس . وإن شئت قلت فى هذا الأخير : إنه يفكر كما يفكر الناس ، ولافرق بينه وبينهم إلا أنه يستطيع أن يكتب فى صحيفة أو كتاب

---

(١) فصول من الأدب والنقد .

ليس أحدهما فى متناول الناس ، ثم لك أن تقول إذا شئت هو سياسى أو اقتصادى أو اجتماعى أو عالم أو مفكر أو مصلح ، أو ماشئت أن تخلعه عليه من الصفات ، أو من النعوت والألقاب ، ولكنك لن تستطيع أن تقول إنه أديب . وهكذا تتبين الحقائق وتتضح معالم الأشياء .

* * *

ولعلنا بعد هذا الفحص عن مسار الفكرة فى القديم وامتدادها فى الحديث نستطيع أن نجمل الأفكار ، التى بنيت عليها الدراسة فى هذا الفصل فى النقاط الآتية :

١ — إن قضية الإطار والمضمون من أوليات القضايا التى أثارها النقد الأدبى ، ومن أهم المسائل التى اهتدى إليها التفكير النقدى ، وهو يبحث عن جوهر الفن الأدبى وعوامل التأثير فيه ، وأن هذه القضية شغلت قدامى النقاد ، كما شغلت المحدثين منهم ، لأهميتها ، ولأن هذين الركنين هما عماد الفنية فى كل عمل أدبى ، والبحث عن مظاهر الفنية لايكون إلا فى هاتين الناحيتين ، باعتبار الفن الأدبى فنا تعبيريا يحقق غايته بوساطة العبارة ، فالتغيير ركن فيه ، ولايكون تعبير إلا عن معنى أو تجربة أو فكرة أيا كان نوعها ، وأن الخلاف بين المحدثين من النقاد كان امتداداً للخلاف بين القدامى منهم .

٢ — إن هذه القضية تناولها النقد الأدبى تحت عدد من العنوانات ، أحدثها هذا العنوان « الإطار والمضمون » ، وأقدمها « المادة والصورة » أو مايقرب من ذلك ، ودرسها نقاد الأدب العربى تحت عنوان « اللفظ والمعنى » وأن هذا العنوان كان أكثر دورانا فى كلامهم .. وإن كانت هذه العبارة أضيق فى الدلالة على المطلوب من غيرها ، إذ أن كلمة « الإطار » أو كلمة « الصورة » تحيط بجميع الجهات التى يدل عليها « الشكل » ، وهو الصورة المحسوسة التى تتكون من الألفاظ والتراكيب ، والبيت أو الوحدة من الشعر ، والفقرة من النثر ، ثم القصيدة أو العمل الشعرى ، والفصل النثرى ، والموسيقى اللفظية ، والأوزان الشعرية ، والقوافى فى الكلام الموزون المقفى ، ولأن كلمة « المادة » أو « المضمون » تتسع للمعانى والأفكار والصور والعواطف والمشاعر والانفعالات والتجارب المختلفة التى يعانيها الأدباء .

٣ — إن العمل الأدبى لاتنفصل فيه قيم التعبير عن القيم التى تعبر عنها ، فهى قيم واحدة أو متحدة ، قد ينفصل بعضها عن بعض فى الدراسة والنقد لغايات تعليمية ، حتى تفرد الأشكال بما ينبغى أن يكون لها ، وما يجب أن يتوافر فيها ، وتستقل

ولقد علمت أن الجاحظ والبديع والخوارزمى فى الكتاب ، وأبانواس وأباتمام وأباالعلاء فى الشعر ، كانوا مضرب المثل فى كثرة القراءة وسعة الحفظ ، وكان « فلوبير » لايقع فى يده كتاب إلا استوعبه ، ولم يعالج « روسو » الكتابة إلا بعد أن حفظ مونتينى وبلوتارك ، و« بوسويه » كان يحمل على ظهر قلبه التوارة وأحاديث الرسل ومواعظ الأحبار . وقد اعترف « شاتوبريان » بأنه كان يدمن قراءة « برنارسان بيير » .

فإذا كان هؤلاء العباقرة قد رأوا أن الاستمرار على دراسة الروائع الأدبية ضرورى لضمان الخلود ، فإنه ولاريب يكون لذوى القرائح الناشئة ضررويا لاستكمال الوجود(١) .

وأرجع الزيات ماتكابد البلاغة ، أو ما يكابد الفن الأدبى الرفيع إلى بلايا ثلاث : أولاها : (السرعة) وهى جناية الآلة على الناس ، وكانت جريرتها على الفكر بوجه أعم أن استحال تقدير القيم التى يحتاج وزنها إلى الروية والتأمل ، أو إلى الأناة والصبر ، فظهر الخبيث فى صورة الطيب ، ودخل الردىء فى حكم الجيد ، وقيس كل عمل بمقياس السرعة لابمقياس الجودة ، وكانت جريرتها على البلاغة بوجه أخص أنها أصابت الأذهان ، فلم تعد تملك الإحاطة بالأطراف ، ولا الغوص إلى الأعماق ، فجاء لذلك أكثر إنتاجها من الغثاء الذى لارجع منه ، أو من الزبد الذى لابقاء له . وأصابت الأفهام فلم تعد تصبر على معاناة الجيد من بليغ الكلام ، فكان من ذلك انكبابها على الأدب الخفيف الذى لاغناء فيه ولا وزن له . وأصابت الأذواق فلم تعد تميز الفروق الدقيقة بين الطعوم المختلفة ، واختلط الحلو بالمر ، والتبس الفج بالناضج .

فالكاتب البليغ قد يعجله الحافز الملح عن تعهد كلامه ، فيأتى بالركيك التافه ، وقد تقع السرعة خطأ فى موازين بعض النقاد ، فيحسبونها شرطاً فى حسن الإنتاج ، وربما عابوا الكاتب المروى بالإبطاء ، وغمزوه بالتجويد ! .

وثانيها (الصحافة) وهى تخاطب الجمهور فلا مندوحة لها عن التبذل والتبسط والإسفاف والمط ، مراعاة للموضوعات التى تكتب فيها ، وللطبقات التى تكتب لها ، وللسرعة التى تعمل بها .. من أجل ذلك طغت العامية ، وفشت الركاكة ، وفسد

---

(١) أحمد حسن الزيات (دفاع عن البلاغة) ٣٥ .

الذوق ، وأصبحت العناية بجمال الأسلوب تكلفا فى الأداء ، والمحافظة على سر البلاغة رجعة إلى الوراء .

وثالثتها : ماسماه الزيات (التطفل) ويقصد به تطفل فئة من أرباب المناصب ، لايقدح فى كفايتهم ألا يكونوا كتاباً أو شعراء ، ولكنهم يأبون إلا أن يضموا المجد من جميع حواشيه ، فيتكلفون ماليس فى طباعهم من صناعة البيان ، فيقعون فى النقص ، وهم يريدون الكمال ، لأنهم أعجز من أن يخلقوا فى رءوسهم ملكة الفن بمجرد الإرادة أو الأمر أو الادعاء ، فإصرارهم على أن يعدوا فى كبار الكتاب ، على مافيهم من تخلف الطبع وخمود القريحة وضعف الأداة ، دفعهم إلى مشايعة الجهلاء فى تنقص البلاغة .

وإذا كان يبدو من بعض ماأسلفنا للدكتور طه حسين ، ومن حملاته المتكررة على أنصار القديم فى الصياغة والأداء أنه من أنصار التوسط بين القديم والجديد ، فإنه عدو للسوقية والابتذال ، وهو كذلك عدو شديد العداوة للعامية ولأخطاء الألفاظ والتراكيب ، حتى لم يسلم من نقده الشديد بعض أولئك الذين عرفوا بصداقته والوفاء له ، إذا لانت عبارة أدبهم ، أو هبطت لغتها إلى مستوى العامية أو مما يدنو من ذلك المستوى ، فقد نقد صديقه القديم أحمد أمين فى بعض ماكتب فى « فيض الخاطر » مما هبط فيه عن مستوى اللغة الأدبية ، فقد وصفه بأنه يسرف فى حبه للمعانى وإعراضه عن جمال اللفظ ، وغلوه فى أن يكون قريباً ، وسائغاً مألوفاً ، ومفهوماً من العامة وأوساط الناس ، حتى يضطره ذلك إلى أن يصطنع بعض الاستعمالات العامية التى لاحاجة إليها ، ولاتدعو النكتة الفنية إلى استعمالها ، وإنما هو تعمد من الأستاذ ، وتكلف يفسد عليه الجمال الأدبى أحياناً ، ويغرى بعض نقاده أن يزعموا أن إنشاءه ليس إنشاء أدبياً ، وهو مع ذلك من أحسن مايكون الإنشاء الأدبى ! لو لم يتطرف صاحبه أحياناً بهلهلة نسجه ، متعمداً لذلك ، متكلفاً له ، مسرفاً فيه .

وضرب الدكتور طه لذلك مثلا من « قصة الخيار » الذى يقدره الريفى بضخامته ، ويقدره المدنى بنحافته ، ويبيعه ذلك بالكوم ، ويبيعه هذا بالرطل .. ثم يقول : هذا كلام لاحاجة إليه إلا أن يتعمد الأستاذ التظرف به ، والتقرب إلى لغة العامة . وماأكره أن أهبط إلى العامة ، بل يجب أن أدنو منهم ، ويجب أن أرفعهم إلى حيث يذوقون الفن الرفيع .

ومع ذلك فإن مثل هذا الرأى لايخص الفن الأدبى وحده ، بل يشمل الفنون الإنسانية كلها . ويبدو أن للكاتب رأيا يشكك فيه فى جدوى هذه الفنون ، وتأثيرها فى الحياة الإنسانية ، لأنه يصرح فى معرض آخر وفى كلام مختلط ، بأننا « إذا جعلنا المنطق أساس البلاغة فإننا عندئذ نجعل قواعد المنطق ونظريات إقليدس مما يدرس للتفكير الحسن ، وهو الغاية الأولى للبلاغة ، ونبين قيمة الأرقام فى التفكير الحسن ، ثم تأتى بعد ذلك الفنون ، وهى عاطفية انفعالية للترفيه الذهنى ، ولكن يجب أن نذكر أن التفكير الدقيق بالمنطق أخطر وأثمن من الترفيه الذهنى بالفنون » ويؤكد ذلك بقوله مرة أخرى « إننا نسيء إلى اللغة العربية ، وإلى شبابنا أيضاً ، إذ إننا نعلمهم مبادىء البلاغة العاطفية بالمجاز والاستعارة والتشبيه لكى يصلوا منها إلى التعبير الفنى ، أو إلى الرفاهة الذهنية ، بدلا من مبادىء البلاغة العقلية بقواعد المنطق ، حتى يصلوا إلى دقة التعبير وتوقى الالتباس . والنتيجة من هذه البلاغة العاطفية هى الضرر ، لأنها تحدث لهم اتجاها نحو التزاويق والبهارج ، فإذا طلب إليهم التفكير عجزوا »

وإذا كان سلامة موسى عدواً للتأنق فى العمل الأدبى وتصنيعه فإن له دعوة أخرى تتصل بما نحن بصدده من الحديث عن لغة الأدب ولغة الكتابة . وربما كانت تلك الدعوة أكثر تطرفاً . وذلك يتجلى فى دعوته إلى العامية ، ومحاولة خلق لغة جديدة للكتابة والكلام ، لتحل هذه اللغة الجديدة محل لغتين هما اللغة الفصحى واللغة العامية .

وتلك اللغة الجديدة لغة واحدة تتشكل فى رأيه من الفصحى والعامية لينتفى الازدواج الملحوظ فى اللغة التى فيها لغة للكتابة ولغة للتخاطب ، وهذا نص عبارته « يجب ألا يكون للمجتمع لغتان إحداهما كلامية ؛ أى عامية ، والأخرى مكتوبة أى فصحى ، كما هى حالنا الآن فى مصر وسائر الأقطار العربية ، لأن نتيجة هذه الحال أن اللغة المكتوبة تنفصل من المجتمع ، فتصبح كأنها لغة الكهان التى لاتتلى إلا فى المعابد ، وينقطع الاتصال الفسيولوجى بينها وبين المجتمع فلا تتطور . ولهذا يجب أن تكون غايتنا توحيد لغتى الكلام والكتابة فنأخذ من العامية للكتابة أكثر مانستطيع ونأخذ من الفصحى للكلام أكثر مانستطيع ، حتى نصل إلى توحيدهما .

وقد سبق لنا أن عرضنا لهذه الدعوة الغربية ، وأبنا فى تفصيل عن رأينا فيها ، وذلك فى كتابنا (البيان العربى)(١) .

ولعل فيما عرضنا له وعقبنا عليه من إحدى وجهتى النظر التى سجلها النقد المعاصر مما يدور حول اللغة الأدبية ، وحول الحفاظ على خصائصها الفنية ، والتصدى لبعث ماااندثر من معالم القوة والحياة التى اصطبغ بها الفن الأدبى فى عهود قوته وازدهاره — لعل فى ذلك مايكفي لتبين هذه الوجهة من وجهتى النظر .

أما الوجهة الأخرى فهى التى يبدو فيها ذلك الحفاظ على التقاليد الفنية فى صوغ المعانى ، واستيحاء أساليب القدماء فى روعة التعبير وفى فنية الأداء ، ولا يزال لهذا الاتجاه أنصار يؤمنون به ، ويدافعون عنه ، وإن قل عددهم ، وإن تلاشت أصداؤهم وسط هذا الضجيج المفتعل الذى يسود الحياة الأدبية فى هذا العصر الذى يسمى عصر الانتقال ، وهو فى الحقيقة عصر البلبلة والاضطراب فى القيم والمفاهيم ، وقد سمح لآراء القوة أن تتلاشى ، وتضيع فى وسط الزحام ، وسمح للآراء الفطيرة والأفكار المتهافتة أن تجد لها سبيلا فى النشر والإذاعة ، وتجد لها مجالا فى الندوات العلمية ، وفى البحوث والدراسات الأدبية ، بل وفى الكتب المطبوعة التى ستصبح جزءاً من التراث الفكرى لهذه الأمة بعد حقبة من الزمان ، ثم تجد من متأدبى العصر من يتبناها ومن يدافع عنها ، ومن يجرى فى الميدان على شاكلة أصحابها ، ثم يحسبون بعد ذلك من النقاد والمفكرين .

والحقيقة أنه لم يكن لمتتبع خطوات النقد فى هذه الفترة من حياتنا أن يغفل هذه الاتجاهات أو يتجاهلها ، وقد أصبحت إحدى الظواهر الواضحة المعالم فى حياتنا النقدية المعاصرة .

ومن الذين يمثلون وجهة النظر الأخرى التى ترى وصل الجديد بالقديم واستلهامه الصور والتقاليد الفنية فى الأداء المرحوم أحمد حسن الزيات ، وقد دافع عن بلاغة الأدب دفاعاً مجيداً ، وقال إن لكل لغة من اللغات المتمدنة عبقرية تستكن فى طرق الأداء ، وتنوع الصور ، وتلاؤم الألفاظ ، وإن هذه العبقرية لاتدرك إلا بالذوق ، والذوق لايعلم ، وإنما يكتسب بمخالطة الصفوة المختارة من رجال الأدب ، ومطالعة الروائع العالمية لعباقرة الفن . واطلاع الكاتب على الأمثلة الرفيعة من البيان الخالد يرهف ذوقه ، ويوسع أفقه ، ويريه كيف تؤدى المعانى الدقيقة ، وتحيا الكلمات الميتة .

(١) المصدر السابق ص ٣٩٢ .

المضمونات بخصائصها التى ينبغى أن تتوافر لها . وماأجود تشبيه الإطار والمضمون بالجسد والروح فى الكائن الحى ، إذا سلبت الروح فلا قيمة للجسد ، ولاغناء فيه ، ولايستدل على الأرواح إلا بتحيزها فى أجسادها وصورها المحسوسة .

٤ — إن الخلاف بين أنصار الشكل وأنصار المضمون ليس معناه إلا الخلاف حول أساس الفنية فى تأليف الأعمال الأدبية وأسباب التأثر بها ، وتقدير الأدباء بمدى تمكنهم من تلك الفنية ، واقتدارهم على أسباب التأثير ، فالذين يتصرون للصياغة يبنون تشيعهم لها على أن الفنية مظهرها الأداء الممتاز للمضمونات أو للمحتويات ، والذين يتعصبون للمعانى يبنون تعصبهم على أن اللفظ صورة للمعنى ، وأن المعنى هو الأساس ، والإفادة هى الغاية ، أما اللفظ فإنه تابع للمعانى أو خادم لها ، وأنه لاانتقاص من قيمة أحد العنصرين على حساب الآخر فى أى رأى من الرأيين .

٥ — إن كفة المنتصرين لفضل الصياغة والتأليف ترجح كفة المتعصبين للمعانى والمضمونات ، لعدم انفراد طبقة خاصة بإبداع المعانى والإجادة فيها ، فى حين أن الإجادة فى التعبير ، والتفوق فى الأداء مقصور على طبقة الأدباء الذين تمرسوا بالفن الأدبى ، وحصلوا ثقافة لغوية ، وثقافة أدبية ، استطاعوا بمواهبهم الفنية الإفادة منها فى الأداء الممتاز والتعبير البليغ بقدرتهم على إدراك الشحنات المعنوية والعاطفية التى تحملها الألفاظ فى أثناء حياتها وسيرها فى الزمن ، وتداولها فى الاستعمال ، ومثل ذلك لايتسنى لغيرهم من أكثر الذين يوفقون للمعانى النادرة من أثر الفطنة أو التجربة ، أو معاناة الانفعال الذى تثيره حواسهم أو عواطفهم .

* * *

ولا مناص من التعرض فى هذا المجال للقوالب التى تسبك فيها العبارات وتصب فيها المضمونات ، مادمنا بصدد الحديث عن الأشكال والمحتويات .

ومن البدهيات أن نقول بأن القوالب النثرية لها طبيعتها التى تختلف عن طبيعة القوالب الشعرية ، لأن القيود التى تميز قوالب الفن الشعرى ليست كلها من تمام الأدب المنثور ، ولعموم الأغراض التى يعالجها ذلك الأدب المنثور ، وسعة المجالات التى يخوض فيها .

وإذا كانت قوالب النثر تتعدد أشكالها مسجوعة(١) ومزدوجة(٢) ومفصلة(٣) ومقطعة أومدورة(٤) ، فإن تلك الأشكال أو القوالب إنما تعد أشكالا أو قوالب من حيث الصنعة فحسب ، فإذا تجردت القوالب من تلك الصنعة لم تخرج من باب النثر بسبب هذا التجرد ، ولكنها تصبح من قبيل « النثر المرسل » الذى لايتقيد بقيود الصنعة فى جمله وفواصله ، وإن احتفظ فى حشوه بتلك الصنعة التى تجعل منه نثراً أدبياً ، أو نثراً فنيا ..

ولا يوجه إلى تلك الأشكال شيء من النقد إلا مايوجه إلى الصنعة فى أى جزء من النثر أو أى جزء من الشعر ، فالسجع مثلا لايحسن إلا إذا كان بريئا من التكلف ، خاليا من العسف ، محمولا على مايأتى به الطبع ، وتبديه الغريزة ، ويكون اللفظ فيه تابعا للمعنى ، بأن يقتصر من اللفظ على مايحتاج إليه فى المعنى ، دون الإتيان بزيادة أو نقص تدعو إليه ضرورة السجع ، حتى لو حصلت زيادة أو نقص بسبب السجع دون المعنى ، خرج السجع عن حيز المدح إلى الذم .

قال ابن أبى الأصبع : ولاتجعل كلامك كله مبنيا على السجع ، فتظهر عليه الكلفة ، ويتبين فيه أثر المشقة ، وتتكلف لأجل السجع ارتكاب المعنى الساقط ، واللفظ النازل . وربما استدعيت كلمة للقطع رغبة فى السجع ، فجاءت نافرة من أخواتها ، قلقة فى مكانها . بل اصرف كل النظر إلى تجويد الألفاظ وصحة المعانى ، واجهد فى تقويم المبانى ، فإذا جاء الكلام مسجوعاً عفواً من غير قصد ، وتشابهت مقاطعه من غير كسب كان ، وإن عز ذلك فاتركه ، وإن اختلفت أسجاعه ، وتباينت فى التقفية مقاطعه ، فقد كان المتقدمون لايحتفلون بالسجع جملة ، ولايقصدونه ، إلا ماأتت به الفصاحة فى أثناء الكلام ، واتفق من غير قصد ولا اكتساب ، وإنما كانت كلماتهم

---

(١) السجع : هو تقفية مقاطع الكلام من غير وزن ، أو هو تواطؤ الفواصل من الكلام المنثور على حرف واحد .

(٢) الازدواج : وقد يسمى السجع العاطل : هو أن تتوازن كلمات القرينتين أو أكثرها ، أو الكلمتان الأخيرتان من القرينتين فقط ، مثل قوله تعالى « وآتيناهما الكتاب المستبين ، وهديناهما الصراط المستقيم » وقوله تعالى « ونمارق مصفوفة ، وزرابى مبثوثة » وقول القائل « أصبر على حر القتال ، ومضض النزل » وماأشبه ذلك .

(٣) الأسلوب المفصل هو الذى لاتقضى فصوله قبل انقضاء المعنى الذى يعالجه الكلام .

(٤) الاستدارة جملة متوسطة الطول تشتمل على فاتحة وخاتمة ، وتتألف من فواصل ترتبط باحكام ، وتتساوى فى انتظام ، وتحمل كل فصلة من فواصل الفاتحة جزءا من المعنى ، بحيث لايتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة وهى الخاتمة .

متوازية ، وألفاظهم متساوية ، ومعانيهم ناصعة ، وعباراتهم رائعة ، وفصولهم متقابلة ، وجمل كلامهم متماثلة(١) .

ومثل ذلك قيل ويقال فى كل صنعة ظهر فيها الإفراط ، حتى بدا فيها أثر التكلف والخروج على الطبع ، ووصلت الصناعة والتأنق إلى الطرف المذموم .. وكذلك كان القول فى كل زمان قديم وحديث ، لأن من طبيعة الذوق الإنسانى أن ينفر من كل عمل يبدو فيه أثر التكلف والمغالاة ، ولو كانت تلك المغالاة فى شىء طبيعته الحسن والجمال .

* * *

أما قوالب الشعر التى تقوم على مراعاة أوزانه ونظم قوافيه فإنها شىء آخر عرف به الأداء الشعرى ، والتزمه فى معظم إنتاجه ، وتقبلته الأذواق على مر العصور ، وجعلته طابعا مرسوماً لفن الشعر الذى أحبته الإنسانية ، وكان له أثر بعيد فى حياتها ، وإرهاف عواطفها ، وتنسيق أذواقها ، وإرضاء مشاعرها .

وقد اهتدت الإنسانية إلى ذلك النسق بفطرة الشعراء ، وإحساسهم بأسباب الجمال فى فنهم الجميل . وفى أوزان الشعر وقوافيه موسيقى ، ولتلك الموسيقى أثرها فى الإمتاع واللذة للشاعر والمتلقى على السواء ، بالإضافة إلى المتعة الذاتية التى يحققها التعبير الشعرى بصوره الجديدة وأخيلته الفريدة . ولذة الأوزان والقوافى لذة موسيقية ، أو لذة صوتية ، وتقوم لذة الأصوات على أساس فيزيقى بسيط ؛ لأن جميع الإحساسات لاتكون مصدر لذة إلا حينما تقع بين درجات معينة من الحدة . والأذن تستطيع أن تميز بسهولة بين الأصوات الرديئة والنغمات التى لها جاذبية يدركها الإنسان . ويصبح الصوت نغمة — كما يقول سانتيانا — حينما تتكرر النبضات الهوائية التى تحدثه على فترات منتظمة . أما إذا لم يتحقق هذا التكرار المنتظم للموجات فإن الصوت يصبح مجرد ضوضاء . وسرعة هذه الدقات المنتظمة تحدد مقام الأنغام . والذى يميز صوتين من نفس المقام هو اختلافهما فى مدى تعقيد الموجات فى الهواء . ولذلك كانت القدرة على التمييز بين الموجات المختلفة فى الهواء المذبذب شرطاً لازما للإحساس بالموسيقى ، فلكل موجة طولها الخاص ، ومانسميه « ضوضاء » ليس إلا خليطاً من نغمات بلغ التعقيد فيها حدا بعيداً ، بحيث يتعذر على سمعنا أو انتباهنا التمييز بينها .

---

(١) انظر (صبح الأعشى فى صناعة الإنشا) ٢/٢١٧ .

والإحساس بموسيقى الشعر يخضع لنظام الذبذبات فى وحدات العمل الشعرى ، وهذه الوحدات التى اصطلح على تسميتها الأبيات هى التى تتألف وتتوحد وتنتظم فى موسيقية الألفاظ والتراكيب التى يتألف منها العمل الشعرى ، فإن الأوزان متركبة من متحركات وسواكن تختلف بحسب أعداد المتحركات والسواكن ، فى كل وزن منها ، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن . وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها ، وبحسب ماتكون عليه مظان الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف ، أو خفة وثقل ، ولكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان فى الترتيب والمقدار ، ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن ، أو فى بعض هذه الأنحاء دون بعض — لكل ذلك ميزة فى السمع ، وصفة أو صفات تخصه من جهة مايوجد له رصانة فى السمع أولين ، ومن جهة مايوجد له — على حد تعبير حازم(١) — بساطة وسهولة ، أو يوجد له جعودة وتوعر ، ومن جهة مايوجد باهيا أو حقيراً ، وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئى ، ولابد أن يكون كل وزن مناسبا لغيره من إحدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة .

وتلك الموسيقية التى تنبعث من الألفاظ والتأليف الشعرية هى التى أدت إلى الارتباط الشديد بين صناعة الشعر ، وصناعة الغناء فى تاريخ الإنسانية الطويل ، فمنذ أقدم العصور اقترن الشعر والغناء ، أى أن الكلام المنظوم كان مادة الغناء عند كثير من الأمم ، فقد كان الشاعر الإغريقى العظيم ، « هوميروس » الذى وصفه أرسطو بأنه سيد الشعراء على الإطلاق ، لايلقى شعره إلقاء ، وإنما كان يتغنى بمقطوعات الإلياذة والأوديسة وأناشيدهما التى تحوى تاريخ الآلهة وسير الأبطال فى تاريخ اليونان القديم ، وكذلك كان شعراء العرب يتغنون بماينشئون من القصائد والمقطعات ، كما كان غير الشعراء من المغنين والجوارى المغنيات يتغنون بالكلام المنظوم . وفى الموسوعات الأدبية التى دون فيها الشعر العربى شاهد على تلك الحقيقة فى عبارة « أنشد » « وأنشدنى » و« أناشيد » فى مواضع « قال فلان » أو سمعت من « فلان » .

وفى أبيات المتنبى التالية إشارة صريحة إلى تلك الحقيقة ، حقيقة ارتباط الشعر بالغناء والإنشاد ، وذلك فى خطابه لسيف الدولة :

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٢٦٦ .

أجزنى إذا أنشدت شعراً فإنما بشعرى أتاك المادحون مرددا
ودع كل صوت غير صوتى فإننى أنا الطائر المحكى والآخر الصدى !
وما الدهر إلا من رواة قصائدى إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً
فسار به من لايسير مشمراً وغنى به من لايغنى مغرداً

وعلة ذلك الارتباط هى اعتماد طبيعة الشعر على موسيقى الألفاظ ، واعتماد فن الغناء على الألحان ، فتجد موسيقى الغناء من العون فى الكلام الموزون المقفى مالا تجد فى الكلام المنثور الذى يتطلب إنشاده جهداً مضاعفا فى تطويع الكلام للموسيقى والألحان . ولذلك ذكر أبوهلال(١) مما يفضل به الشعر النثر « أن الألحان » التى هى أهنأ اللذات – إذا سمعها ذوو القرائح الصافية ، والأنفس اللطيفة ، لاتتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر ، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة . واستثنى أبوهلال من ذلك ضرباً من الألحان الفارسية يصاغ على كلام غير منظوم نظم الشعر ، تمطط فيه الألفاظ ، فالألحان منظومة ، والألفاظ منثورة.

ولانرى ضرورة للتعرض فى هذا المجال للحديث عن التركيبات وضروب الأوزان التى يصوغ الشعراء كلامهم عليها ، فقد تكفل بتفصيل تلك الأوزان وبحورها وضروبها وما يعرض لها من العلل والزحافات علم من العلوم الأدبية هو « علم العروض » وعلم آخر يبحث فى نظام القوافى ومحاسنها وعيوبها يسمى « علم القوافى » ومن تلك الأوزان ماثبت استعمال العرب له ، ومنها ماشك فى ثبوته ، ومنها مالم يثبت استعمالهم له ، وإنما وضعه المحدثون قياساً له على ما وضعته العرب « وإنما استعمل العرب من جميع ذلك ماخف وتناسب . وليس يوجد أصلا فى ضروب التركيبات والوضع الذى للحركات والسكنات والأجزاء المؤتلفة من ذلك أفضل مما وضعته العرب من الأوزان .

ولا عبرة باستحسان المأثور مما نظمته العرب كله ، فإن فى بعضه من الزحافات والعلل ما تنفر منه الآذان ، وما تنكره الأذواق ، لما يؤدى إليه من فساد الوزن واختلال الموسيقية المطلوبة فى نظم الشعر . وجملة مايجب أن يعتمد فى اعتبار مجارى النظم من جهة مايزاحف أو يعل من أسبابه وأوتاده – كما يقول حازم – هو أن يجعل قانون

(١) انظر كتاب (الصناعتين) ١٣٨ .

الاعتبار الصحيح فيما يجب أن يؤثر من ذلك ، أن توجد الأوزان جارية من جميع ذلك على مايحسن فى السمع ، ويلائم الفطرة السليمة الذوق ، ويوجد مع ذلك كثيراً مطرداً فى أشعار فصحاء العرب ، فيكون حينئذ موافقاً لمجارى كلام العرب الصحيحة مع كونه وفقاً للنفوس والأسماع .

ومن الواضح أن حازماً يشترط فى تلك الأوزان شرطين يفطن إلى تحققهما ذوو الفطر السليمة ، وأحد هذين الشرطين الموافقة للنهج الصحيح للعرب فى تأليف الشعر ، والآخر الموافقة للنفوس وحسن الوقع على الأسماع . ثم يؤكد ذلك بقوله إن من كان صحيح الذوق ، وحصر مجال النظر ، ومواضع البحث فى الأعاريض والقوافى ومجارى الأوزان ، ثم تصفح كلام المجيدين من العرب والمحدثين ، ونظر فيها فى كل موضع للنظر ، فأثبت ماكان ملائماً ومطرداً ، ونفى ماكان منافراً غير مطرد فقد استضاء بآية التوفيق المبصرة ، وورد صوب الإصابة من منشأ سحائبه الممطرة .

ثم ينحى باللوم على جماعة المتعصبين الذين ينفون العيب والخطأ عن متقدمى العرب جملة ، ويصفهم بفقدان الذوق الذى يعينهم على البصر والتقدير ، فيقول « وأما من لاذوق له فقلما يتأتى له التوصل إلى تمييز مايحسن فى مجارى الأوزان ومبانى النظم مما يقبح فيهما ، إذ إن أكثر من ألف فى هاتين الصناعتين مشفق من أن ينسب إلى العرب قبحاً فى مجرى من مجارى كلامها إلا فى الندرة ، فهم يتلقون كل ماروى لهم من كلامهم — صحت الرواية أم لم تصح — بالتسويغ والتحسين ، ولاينسبون إليهم إساءة إلا حيث تعييهم الحيل فى الاعتذار عنهم .

ثم يصف هذا الرأى بأنه « رأى نحوى هو فى الطرف مما يراه البلغاء من ألا يتسامح فى وقوع مايقبح ، وقبوله على أنه غير قبيح لعربى ولامحدث ولايعتبر الكلام بالنسبة إلى قائل ولازمان البتة . وإنما يعتبر بحسب ماهو عليه فى نفسه من استيفاء شروط البلاغة والفصاحة بحسب ماوقع فيه أو استيفاء أكثرها ؛ أو وقوع أقلها فيه أو عدمها بالجملة منه ، ووجود نقائضها أو أكثرها . فبهذا النحو يصح الاعتبار[1] .

فالأداء الشعرى فى حاجة إلى نسق خاص أو موسيقية خاصة ؛ وتلك الموسيقية تساعد كثيراً على تحقيق غاية الشعر من التأثير وإثارة العواطف والانفعالات فى نفس

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٢٦٥ .

المتلقى . وقد جرى الدرس الأدبى على تقسيم فن الأدب إلى قسمين هما الشعر والنثر « وليس من شك فى أن هذا تقسيم ملائم ، ويقول « لاسل أبركرمبى » : من الواجب ألا نسرف فى التفريق بينهما وإلا رأينا أن ليس بينهما من الفروق سوى هذا النظام الخاص الذى نسميه « الوزن » . ومن المعلوم الشائع أن كثيراً من النظم ، « أى الكلام المرتب ترتيباً موزوناً » ليس من الشعر فى شىء ، وأن كثيراً من النثر – مثل ترجمة سفر أيوب الأولى باللغة الإنجليزية – قد يكون شعراً مع تجرده من الوزن ، بل لقد يكون الكلم المنسجم غير الموزون فى كثير من الأحيان أنسب للشعر .

ولكن الوزن برغم هذا كله هو الفارق الأكبر الملموس بين الاثنين ، وبدونه نرى لغة الشعر تنحط تدريجياً إلى ماليس بلغة شعر(١) .. ولاتجرى الأوزان فى سائر الآداب على ذلك النحو من التفعيلات المعروفة فى الشعر العربى ، ولكن لكل لغة طريقة أصحابها فى تأليف الأوزان الشعرية فالسريان والفرس والترك تجرى أوزانهم على نسق ماهو معروف فى الشعر العربى ، وللغربيين أقيسة وأوزان خاصة بهم . والقياس عبارة عن عدد الأجزاء والمقاطع التى يتألف منها الشطر أو البيت ، والغالب فيها أن تكون اثنى عشر مقطعاً ، وهو مايسمونه « الإسكندرى » نسبة إلى إسكندر دوبرناى ، وهو أشبه شىء برجز العرب . وهذا القياس البسيط يقوم عند الإفرنج مقام جميع أبحر الشعر وتفاعيله عند العرب . وأما الإلياذة وماجرى مجراها من الشعر اليونانى ففيها الوزن ، تزيد أجزاؤه وتنقص بحسب التفاعيل ، فهناك أسباب خفيفة ، وأسباب ثقيلة ، تتألف منها أوتاد مجموعة ومفروقة ، تقوم مقام التفاعيل العربية . والأساس فى كل ذلك طول المقطع وقصره ، وكون حرف العلة القائم مقام الحركة فى العربية ممدوداً أو غير ممدود . وبعبارة أخرى يراعى فى المقام الأول موضع النبرة من اللفظة(١) .

والقافية من غير شك هى تمام تلك الموسيقية الشعرية ، وليست القافية إلا عدة أصوات تتكون فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة . وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية ، يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية متقطعة ، وبعد عدد معين

---

(١) قواعد النقد الأدبى ٤٤ .

(٢) مقدمة (الإلياذة) لسليمان البستانى ٩٥ .

من مقاطع ذات نظام خاص ، هو الذى يسمى بالوزن(١) . ولهذا وجب أن تكون تلك القافية المترددة أعذب مافى البيت ، فإن كان البيت وحدة موسيقية فإن القافية خاتمة هذه الوحدة ، وهى التى يتم بها الإحساس باللذة الفنية . ولعل هذا هو السبب الذى جعل علماء العربية ونقاد الشعر ، يعدون البيت من القصيدة وحدة الشعر ، كأنه يراد من البيت الواحد أن يحقق وحدة متعة فنية ، بوزنه ومعناه ولفظه وقافيته من غير حاجة إلى تاليه .. وتتوالى بعد ذلك المتعة بتوالى القوافى ، فتتأكد اللذة الفنية التى بدأتها القافية فى البيت الأول ، وبقدر تمكن الشاعر من فنه ، وحذقه لصناعته تكون إجادته فى القافية .

وليست القافية خصيصة من خصائص الشعر العربى وحده ، بل هى ظاهرة فى أكثر الشعر الإنسانى . ومن مسوغات القافية فيما يبدو – كما يقول أحد فلاسفة الجمال – أنها إلى جانب ماتضيفه إلى الموسيقى ، وإلى جانب توزيعها لأجزاء القصيدة ، توجد رابطة صناعية بين العبارات التى تتخللها . وبدون القافية تتشتت هذه العبارات وتتباعد بسرعة ، دون أن تحقق أية رابطة بينها وفى شكل شعرى مثل « السونيته »(٢) نجد أن التوافق الصوتى يفرض وحدة حقيقية على الفكر . فالسونيتة التى لايوزع فيها الفكر توزيعاً مناسباً على الأجزاء التى تتكون منها القصيدة لامسوغ لها ، وكان الأحرى بكاتبها أن يستخدم شكلا آخر . إن السونيتة أكثر الأشكال الشعرية الحديثة كلاسيكية ، وذلك بفضل مافى أجزائها من تداخل أو ترابط ، (القافية) التى يزيد استخدامها فى السونيتة عن أى شكل شعرى آخر . إنها أكثر كلاسيكية فى روحها من الشعر المرسل « غير المقفى » **blank Verse** الذى تكاد تعوزه تماما القدرة على توحيد العبارة ، وعلى جعل ماهو غير متوقع يبدو أمراً حتمياً .

ولا يصل المحدثون إلى هذا الجمال الذى أوتيه القدامى عن طريق تراكيب لغتهم إلا من خلال تنسيقهم للقوافى . وربما لم تكن القافية أحسن بديل ، إلا أنها أفضل من انعدام الشكل كلية(٣) .

---

(١) موسيقى الشعر – للدكتور أبراهيم أنيس ٢٤٤ .

(٢) السونيتة «Sonnet» قصيدة غزلية تتألف من ١٤ بيتاً .

(٣) جورج سانتيانا (الإحساس بالجمال) ١٩٤ .

ولعل فيما قدمناه مايكفى للدلالة على أهمية الشكل فى التأليف الشعرى ، واعتماد هذا الشكل على نسق خاص ، يتمثل فى أوزان الشعر وقوافيه .

* * *

ومن المؤكد أن تلك الأنساق المعروفة ، والقوالب الشعرية المأثورة لم تنشأ دفعة واحدة ، ولم يبتدعها شاعر واحد . أو عدد من الشعراء عاشوا فى بيئة واحدة ، أو فى زمان واحد ، ثم قلدهم وجرى على إثرهم فيها سائر الشعراء ، حتى أصبحت نسقا أو تقليداً لايمكن تجاوزه أو الخروج عليه . بل إنها فى الحقيقة ثمرة جهود متواصلة ، وحصيلة قرائح كثيرة اختلفت أزمانها ، وتعددت بيئاتها ، فجددت فى تلك القوالب والأشكال ، وغيرت فى نظام القوافى ، بقدر مااستطاعت من التجديد ، وطوعت هذه الأوزان لتجارى أذواقها ، وتجعلها أكثر قدرة على تحمل مضموناتها ، فتناولتها بالتغيير والتعديل ، وولدت منها أشكالا وأنساقاً جديدة ، فقد ولد المشارقة من البحور المأثورة بحوراً ، واخترعوا غيرها مما طاب لهم ، ومما هدتهم إليه أذواقهم ، وتقبلته أذواق معاصريهم ، وكذلك ولد المغاربة ، واخترعوا وعدلوا فى نظام الأوزان ونظام القوافى . ولم يحظر أحد هذا التجديد ، ولم يتنكر لضرب من ضروبه التى حققت فوائد جديدة ، زادت فى تقديره وفى تحقيق الإمتاع به .

وعلى هذا فإن باب التجديد مفتوح على مصراعيه فى كل زمان يلجه من شاء ، أو من استطاع بشرط أن يحتفظ لهذا الفن الشعرى الجميل بخصائصه ومقوماته الفنية التى لاحياة له بغيرها .

ولا تستطيع محاولة للتجديد أن تصطنع صفة الأمر من المجددين أو من أشياعهم بحمل الناس على قبولها ، وكذلك لايتخذ رفض هذا التجديد صورة الأمر من المحافظين أو التقليديين . فإن مرد ذلك القبول أو ذلك الرفض إنما هو إلى الذوق الأدبى الذى يأبى الإذعان للأوامر والنواهى فى عالم الفنون ، ولكنه يستجيب راضيا لما يرضى مشاعره وعواطفه ، ومايؤكد تصوره لمفهوم الفن الشعرى ، ويرفض بإباء مايصدم تلك المشاعر ، ويهدم الصورة التى تصورها لذلك الفن الإنسانى الجميل .

أما محاولة الخروج على نظام الأوزان ونظام القوافى جملة فإنه خروج على طبيعة الفن الشعرى ، وهدم لمفهومه الذى رضيته الإنسانية فى تاريخها الطويل ، وبأذواقها الفنية فى بيئاتها المتباعدة ، ولغاتها المختلفة .

وفى تحقق تلك المحاولة – إذا قدر لها أن تعيش – موت محقق لفن الشعر ، وإلحاق له بأسلوب النثر الذى لايتقيد بنسق ، ولا يرتبط بنظام خاص فى الشكل ، ويتسع فى الوقت نفسه لسائر المضمونات الفكرية والمضمونات العاطفية .

ونكتفى بهذا المقدار فيما يتصل بالشكل وموسيقى الشعر التى تقوم على نظام الأوزان والقوافى . فقد سبق لنا أن فصلنا فى كتابنا « التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى »(١) الحديث عن الثورة الجديدة على أوزان الشعر وقوافيه التقليدية ، ومحاولات الخروج على نظام القافية ، أو نظام الأوزان ، أو عليهما معاً ، فيما أصبح يسمى فى زماننا « الشعر الحر » وبسطنا فى ذلك الكتاب مادار حول هذا الشعر الجديد من صراع ومناقشات ، وصلت فى كثير من الكتابات إلى درجة العنف الذى شنه المحافظون على طابع الشعر وتقاليده فى الخضوع لنظام الأوزان ، وصد هجمات مبتدعى هذا الشعر ، وما اصطنعوا من المسوغات دفاعاً عن مذهبهم الجديد ، كما شرحنا موقف النقد المعاصر من هجمات المعارضين ، ودفاع المؤيدين ، مما لانرى حاجة إلى تكراره فى هذا المجال(٢) .

---

(١) انظر كتابنا (التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى) الصفحات من ٢٩٤ إلى ٣٦٢ من الطبعة الثانية (مطبعة الأخلو المصرية – القاهرة ١٩٧٠ م) .

(٢) يجد القارىء دراسة علمية نقدية مقارنة عنوانها (فن الشعر بين الغاية والمفهوم) فى الصفحات من ٢٥٩ إلى ٢٨٢ من الطبعة الأولى لكتابنا (نظرات فى أصول الأدب والنقد) – شركة مكتبات عكاظ – جدة – ١٩٨٣ م

الخـاتمة

ليست هذه القضايا الأربع التى عرضت لها بالتفصيل فى هذا الكتاب هى كل القضايا التى يشغل بها نقاد الأدب أنفسهم فى هذا الزمان ، فإن إلى جانبها عدداً كبيراً من المسائل التى يثيرها النقد الأدبى فى الآداب الإنسانية ، وفى بيئاتها المتعددة ، ومنها مايتصل بالأديب منشىء الأدب ، وقد اتجهت إليه عناية النقد المعاصر بدرجة لم تبلغها فى الأزمنة السابقة ، باعتباره مصدر الأدب ، وباعتبار الأدب صورة لأحاسيسه ومشاعره ، وأثراً لجميع العوامل التى تضافرت على تكوين عقليته ، وتلوين شخصيته . ومنها مذاهب شتى فى تأليف الأدب ، وفى النظر إليه ، وفى قياسه بمقاييس مختلفة ، فنية وغير فنية .

وقد عمدت إلى هذه القضايا الأربع بالذات ، وخصصت لها هذه الدراسة ، لأنها قضايا عامة شاملة ، تتصل بسائر الفنون والأجناس الأدبية ، ولا تختص بجنس منها دون جنس . وهناك غيرها من القضايا التى تتصل بجنس واحد من تلك الأجناس ، كالقصة والرواية والمسرحية والخطبة والمقالة ، لأن لكل منها خصائص مميزة ، تتصل بطبيعة تأليفه ، وقد لايتطلب جنس آخر مثل هذه الخصائص .

وكثير من القضايا التى لم أعرض لها فى هذا الكتاب أشبه بالتفريعات لهذه القضية أو تلك مما عرضت له ، وفصلت القول فيه .

ولا أحسب أن كتابا واحدا مثل هذا الكتاب كان يتسع لإحصاء تلك القضايا ودراسة مشكلات الفن الأدبى التى تضخمت واتسع مجالها بدرجة ملحوظة فى هذا العصر الذى اتصلت فيه الأمم ، والتقت فيه آدابها ، وتفاعلت فيه عقولها ، وتعددت مناهج التفكير فى كل ناحية من نواحى النشاط الإنسانى . فلم يكن من المستطاع إحصاء تلك المسالك أو حصر نظرات النقاد إليها ، ثم تفصيل القول فى كل واحدة منها على ذلك النحو لأننى اعتقد أن اللمحات الخاطفة لاتجدى نفعا فى هذا المضمار ، وقد اتسعت

لتلك اللمحات العارضة عشرات من الكتب والبحوث العربية والأجنبية التى يسهل تناولها ، والإفادة السريعة منها .

وأرجو أن تتاح لى فى زمن قريب فرصة لدراسة بعض هذه القضايا على هذا النحو من الاستيعاب والتفصيل .

والله ولى التوفيق ،،،

دكتور بدوى طبانة

من آثار الدكتور بدوى طبانة

كتب مطبوعة :

(١) **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي :**

دراسة وتقويم للنقد الأدبي الحديث .

(٢) **دراسات فى نقد الأدب العربي :**

نشأة النقد ، وآثار النقاد ، ومناهجهم إلى القرن الرابع .

(٣) **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي :**

تحقيق لحياته وآثاره ، ودراسة لمنهج جديد في النقد الأدبي .

(٤) **أبوهلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية :**

منابع بلاغته ونقده ، ومنهجه ومقاييسه ، وأثره في البلاغة والنقد .

(٥) **النقد الأدبي عند اليونان :**

النقد قبل أرسطو ، وآراء أرسطو في الشعر والخطابة ، وأثر الفكرة اليونانية فى البلاغة العربية .

(٦) **نظرات في أصول الأدب والنقد :**

وهو هذا الكتاب الذي بين يديك .

(٧) **قضايا النقد الأدبي :**

الوحدة — الالتزام — الوضوح والخفاء — الإطار والمضمون .

(٨) **السرقات الأدبية :**

دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها .

(٩) **معلقات العرب :**

دراسة تاريخية فنية في عيون الشعر الجاهلي .

(١٠) **البيان العربي :**

دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ، ومناهجها ، ومصادرها الكبرى .

(١١) علم البيان :

دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية .

(١٢) معجم البلاغة العربية :

موسوعة في المصطلحات والفنون البلاغية — مجلدان .

(١٣) معروف الرصافي :

دراسة لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية .

(١٤) أدب المرأة العراقية :

دراسة في الأدب النسوي ، وتعريف بشواعر العراق .

(١٥) الصاحب بن عباد :

الوزير الأديب المتكلم .

(١٦) شاعرية أحمد محرم :

حياته وشعره الإسلامي والوطني والاجتماعي .

(١٧) كتاب « المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر » :

لضياء الدين بن الأثير ، تقديم وشرح وتحقيق .

(١٨) كتاب « الفلك الدائر على المثل السائر » :

لابن أبي الحديد ، شرح وتحقيق

(١٩) مقدمة في التصوف الإسلامي :

دراسة تحليلية لشخصية الغزالي ، وفلسفته في الإحياء .

كتب تحت الطبع :

(١) خريدة القصر ، وجريدة العصر :

للعماد الأصفهاني ، تحقيق وشرح وتعريف « القسم المصري » .

(٢) البلاغة الجديدة :

تخطيط لمنهج جديد في البحث البلاغي :

(٣) معاني الكلام :

الفكرة والصورة في الفن الأدبي .

(٤) خمسة عرفتهم من شعراء العراق :

حافظ جميل — خالد الشواف — نعمان ماهر — هلال ناجي — حازم سعيد .

فهرس

هــذا الكتــاب

يُعتبر هذا الكتاب منذ – صدور طبعته الأولى قبل أكثر من عشر سنوات – واحداً من الكتب الأساسية المنهجية فى الدراسات الأدبية والنقدية التى ظهرت لإثراء المكتبة العربية خلال النصف المنصرم من هذا العام .

ومؤلف هذا الكتاب واحد من أساطين الأساتذة الكبار فى دراسات الأدب العربى ، تخرج على يديه عديد من أساتذة الأدب العربى في جامعاتنا العربية ..

وهو يطرح في هذا الكتاب أربع « قضايا » لاتزال تشغل بال الباحثين والدارسين في النقد الأدبى ، وهي : قضية الالتزام فى النقد الأدبى ، مقياس الوحدة فى النقد الأدبى ، معانى الأدب بين الوضوح والغموض ؛ وقضية الإطار والمضمون .